<36606126310019

<36606126310019

Bayer. Staatsbibliothek

Johann Gottfried von Herder's
sämmtliche Werke.

II, 13. 14

Zur schönen Literatur und Kunst.

Dreizehnter Theil.

Stuttgart und Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1 8 2 9.

Wb 44 (1347

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Johann Gottfried von Herder's kritische Wälder.

Oder

Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen.

1769.

Herausgegeben durch Heyne.

Erstes Wäldchen.

Stuttgart und Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1829.

Kritische Wälder.

Oder

Betrachtungen

über die

Wissenschaft und Kunst des Schönen.

Leser, wie gefall' ich dir?
Leser, wie gefällst du mir?

Logau.

1769.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Was mich bewegen konnte, die Revision der kritischen Wälder zu übernehmen, und nach welchen Vorschriften ich dabei verfahren zu müssen glaubte, halte ich mich verpflichtet voraus anzuzeigen.

Winckelmanns Schriften, Lessings Laokoon, die kritischen Wälder, waren das Erste, was eine Bekanntschaft zwischen dem seligen von Herder und mir vorbereitet hatte. Ohne von einander zu wissen, trafen wir in Bewunderung Winckelmanns zusammen; es war eine enthusiastische Bewunderung; wir waren beide für das Große und Schöne in den griechischen Klassikern und in der Kunst begeistert. Herder ging zu andern Studien über, und baute sich mit dem Reichthum von Kenntnissen, die er sich auf den klassischen Gefilden erworben hatte, in andern wis-

senschaftlichen Gebieten an, erweiterte sein erworbenes Eigenthum, und setzte sich den vorzüglichsten Grundeigenthümern in einigen Fächern an die Seite. Mich hielt das Geschick in jenen Studien zurück, zu welchen ich aus einer andern Lebensweise erst vor wenigen Jahren berufen war; ich begleitete Herdern nur von weitem mit meinem bewundernden Blick. Lessings Behauptungen im Laokoon, die man damals unbedingt als Kunstgesetze annahm, behagten meinem einfachen geraden Sinn und Gefühle wenig; leicht ward ich also für die kritischen Wälder eingenommen, ohne zu wissen, wer ihr Verfasser sey. Zwar war ich gegen den jugendlichen Ueberfluß in der Ausführung, gegen die vielen Wiederholungen der Beweise, nicht blind; aber durch wie viel andre treffliche Vorzüge, neue Einsichten und Aufschlüsse, selbst den blühenden Styl, wurden jene Mängel vergütet! Der Scharfsinn, mit welchem ich Lessing's Sätze geprüfet, seine sophistischen Spitzfindigkeiten berichtiget sah, kam meinen eignen Ansichten und Gefühlen so wohlthätig zu statten, daß, wie ich weiterhin erfuhr, wer der Verfasser sey, ich mich gegen diesen zur hochachtungsvollen Freundschaft gestimmt fühlte. Wie hätte ich geahnet, daß mir einst

das traurige Loos bestimmt seyn sollte, seine Wälder, die eine Ausbesserung von seiner eigenen Hand erwarteten, mir zu einer ähnlichen Absicht anvertrauet zu sehen!

Bald nach dem ersten Wäldchen erschien das zweite und dritte, über einige Klotzische Schriften. Hier, gestehe ich es, verließ ich den mir damals, so viel ich mich erinnere, noch unbekannten Verfasser des ersten Wäldchens über Lessing's Laokoon. Ich kannte Herrn Klotzen, ich wußte, wie viel sich aus ihm lernen und nicht lernen ließe. Da ich meine Lektüre bloß auf das Nöthige und für mich Zweckmäßige einschränken mußte, so konnte ich für das Lesen einer Kritik der Klotzischen Schriften keine leere Zeit ausfinden. Dazu kam meine Abneigung von allen Fehden, sie mögen Namen haben, wie sie wollen. So wenig ich andere verdamme, welche Muth haben, die dreiste Unwissenheit, die Literaturkabale und den Pedantenstolz in seiner Blöße darzustellen, so widersteht es doch meinem sittlichen Gefühl (man nenne es Schwäche, wenn man will), solche Waffen zu führen; ich halte mich an das Gute, das überall noch übrig bleibt. Die beiden Wäldchen blieben also damals so gut,

als Klotzens Epistolae Homericae selbst und andere Klotzische Schriften, von mir ungelesen; ein Gesetz, dem ich in neuern Zeiten in allen ähnlichen Fällen treu geblieben bin.

Bei der, durch das gute Zutrauen der Hinterlassenen des seligen von Herder mir aufgetragenen, Durchsicht der kritischen Wälder, als einer der frühesten Früchte des herrlichen Genies, machte mir die Durchsicht des ersten Wäldchens eine angenehme Beschäftigung, da sie mit Rückerinnerungen früherer Tage verbunden war. Aber wie groß ward meine Verlegenheit, als ich an das zweite Wäldchen, über einige Klotzische Schriften, kam, als ich sie las, und jetzt zum erstenmal durchlas! Was sollte ich mir nun denken, daß Herder in einer neuen Ausgabe gethan haben würde! Sie gar nicht wieder abdrucken lassen? Vielleicht einer Stelle zu Folge, welche sich in der Vorrede zum dritten Wäldchen findet, wo er seine Anonymität vertheidiget,*) sie

*) — Wozu der Name? Der Verfasser darf ihn nicht und wird ihn auch nie entdecken; er wird nie das Buch unter die Kinder seines Namens aufnehmen, denn es war nicht dazu. Es war bloß für eine Zeitverbindung geschrieben, die der Literatur schädlich ward u. s. w.

gar nicht für das seinige erkennen? Aber die Schrift ist seitdem als Herderische Schrift so allgemein bekannt; sie kann aus einer Sammlung von Herder's Schriften, die er nicht selbst veranstaltete, nicht ganz ausgelassen werden. Selbst als Schrift für gewisse Zeitumstände hat sie einen historischen Werth. Beide Wäldchen enthalten so viele herrliche kritische, ästhetische Urtheile und Bemerkungen, welche aufbehalten und in neues Andenken gebracht zu werden verdienen, und auch noch zu unsern Zeiten ihren guten Nutzen haben können; wenn sich gleich der Geschmack, selbst in der Behandlung der Klassiker und der klassischen Studien, sehr geändert hat, zum Theil auf so eine Weise, daß es neuer kritischer Wälder bedürfte. Gleichwohl muß man auch auf der andern Seite eingestehen, die Schriften, welche in jenen beiden Wäldchen analysirt und kritisirt werden, sind für eine ernstliche, lang ausgesponnene Kritik so wenig geeignet, daß die ganze Fülle des Herder'schen Geistes dazu gehörte, um das Durchlesen, auch nur von einem Theile der Kritik, erträglich zu machen. Eben so wenig konnte ich mit mir über den Nutzen eins werden, den jene so genaue in's Einzelne gehende Kri-

tik jetzt noch haben könnte, wenn sie auch zu ihrer Zeit einen Nutzen gehabt hat. Eine genaue ausführliche Kritik gebührt nur Schriften, welche in ihrer Art vorzüglich sind, und wo sich aus der Beurtheilung etwas lernen läßt, wenn nur diese Beurtheilung gründlich, mit größerer Einsicht und tiefeindringendem Verstande begleitet ist; denn ein oberflächliches, leidenschaftliches, sophistisches Gewäsch entehrt seinen Verfasser, vernichtet sich selbst, und dient, den Werth der kritisirten Schrift nur desto mehr zu bewähren.

Bei diesen Betrachtungen blieb übrig, sich nach der Ankündigung der Ausgabe der Herderischen Schriften zu richten, und sie zur Vorschrift der Revision anzunehmen: „Es soll nur das behalten werden, was würdig ist, auf die Nachwelt zu kommen, was wirklich lehrreich, auch über den Zeitpunkt, in welchem es geschrieben ist, hinaus seyn kann." Aus dem geführten Kontrovers wird also nur so viel zu behalten seyn, als nöthig ist, den Streitpunkt in's Licht zu setzen und die Gründe deutlich und geltend zu machen. Der Ton und die Lebhaftigkeit, mit welcher der Streit geführt ist, wird auf alle Weise zu mäßigen seyn; so wie sich von

dem weisen Herder der spätern Jahre erwarten ließ, daß er den Ton selbst angegeben haben würde. Aber auch dieß hatte seine Schwierigkeiten; sobald es an das Abkürzen kam, mußte nicht der bestrittene Schriftsteller gehört, mußten nicht seine Worte, so weitschweifig sie waren, angeführt werden? Sollte ich auf der andern Seite die Worte des Bestreitenden ganz von dem polemischen Gewande entkleiden? ein nacktes Skelett liefern? Wie wäre der Anblick auszuhalten! wie ließ sich ein Caput mortuum ohne Genuß unter den Herderischen Schriften aufstellen!

Das Beste schien, einen Mittelweg einzuschlagen; ob ich ihn getroffen habe, ist eine andere Frage; ich beschloß, dem Gefühl des Schicklichen und Anständigen zu folgen, das sich allerdings auch in Streitschriften, selbst in einer sonst bittern Kritik, zum Richter nehmen läßt. Daß ungesitteter Spott, hämisches Hohngelächter, Pöbelsprache und alles, weßwegen ein Kritiker aus einer guten Gesellschaft hinausgewiesen zu werden verdiente, in keiner Kritik statt findet, versteht sich von selbst; davon kann unter gebildeten Menschen die Frage nie seyn; und davon war in der Herder'schen Kritik

nicht leicht eine Spur. Jenes Gefühl gehet aber ungleich weiter, es empört sich gegen alles Persönliche, mißbilliget alles, was nicht bloß Tadel der Sache ist, was nur beleidiget, nichts berichtiget, aufklärt, verbessert; was den Verdacht bösen Willens oder der Absicht schaden und kränken zu wollen, auch nur von weitem ahnen lassen, oder auch nur Mangel von Beherzigung der Folgen für Ehre und Glück des andern verrathen konnte. So, dachte ich mir, würde Herder verfahren haben; er würde das, was sich nicht mit dem sittlich Schicklichen vereinigen ließ, ausgestrichen, höhnende Stellen gemildert, kränkende Beiwörter entfernt, harte Ausdrücke mit gelinderen vertauscht haben. So nahm ich mir vor zu verfahren, und so zu verfahren glaubte ich den Manen des seligen Freundes schuldig zu seyn. In dieser Meinung sah ich mich durch den Vorgang des würdigen Wielands bestärkt, von dem bereits das erste Wäldchen eine Durchsicht erhalten hatte; ich fand von seiner Hand einige Stellen bezeichnet, und dabei bemerkt, daß es besser seyn würde, sie wegzulassen; so faßte ich Muth für Durchstreichung anderer Stellen, die, zumal im zweiten und dritten Wäldchen, weit zahlreicher vor-

kamen. Ueber die Epistolae Homericae, die Verecundia Virgiliana, die Vindiciae Horatii, das numismatische Werkchen u. s. w., hat die Zeit bereits gerichtet, so wie sie mehr andere Schriftchen und Schriftsteller richten wird; was bedarf es erst jetzt noch einen Auto da fé anzustellen?

Ein gleiches Gesetz machte ich mir bei unnöthigen Wiederholungen des bereits hinlänglich Gesagten, bei Stellen, wo sich die Kritik bei trivialen, sich selbst widerlegenden Dingen lang aufhielt, und das, was als falsch, schwach, unschicklich, jedem einleuchtete, zu ausführlich bestritt. Hingegen die zuweilen üppige Fülle des Ausdrucks, die Eigenheiten des Styls, die zuweilen wuchernden Blumen, die Uebertreibungen des feurigen, begeisterten Eifers, gehörten nicht unter meine Pflichten, als nur in wenigen Fällen. Ueberhaupt wagte ich in der Sprache nichts zu ändern, als in den Fällen, wo mir aus den spätern Herder'schen Schriften erinnerlich war, daß er selbst anders geschrieben haben würde. Da Namen und Geschichtsumstände vermuthlich aus dem Gedächtniß geschrieben waren: so glaubte ich auch hier berechtigt zu seyn, zu ändern, was ich für unrichtig hielt; manches schien auch un=

ter die Druckfehler zu rechnen zu seyn, an denen es überhaupt nicht fehlte. In die gefällten Urtheile, Behauptungen und Kritiken konnte ich zwar nicht durchgängig einstimmen, auch mich nicht in den Hauptdiskussionen mit Lessing überall gefangen geben, da ich durch mehrseitiges Studium auf manche andere Ansicht geleitet worden bin. Hierin etwas zu ändern, konnte mir nicht in den Sinn kommen; Anmerkungen aber beizusetzen, hielt ich für eine unschickliche Anmaßung. Lieber hätte ich auf so manche vortreffliche, fruchtbare Bemerkung, insonderheit über Homer's Geist und Sprache, aufmerksam machen mögen. Allein ich blieb eingedenk: jetzt soll und will der Leser Herder's Ideen aus seiner frühern Zeit erfahren; und von einem so rastlosen Geiste, der ein Leben durchgedacht hat, verlohnt es sich der Mühe zu wissen, wie er über eines und das andere einige dreißig Jahre früher dachte.

Göttingen.

Heyne.

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

Lessing's Laokoon gewidmet.

1769.

Analytischer Inhalt.

1. Es ist unbillig, Lessing auf Winckelmanns Kosten zu loben. Unterschied beider Schriftsteller in Materie, Denkart und Styl.
2. Sophokles Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geschrei. Die Helden Homers fallen nicht mit Geschrei zu Boden. Schreien kann nicht ein nothwendiger Charakterzug einer Helden- und menschlichen Empfindung seyn.
3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen zeigt sich ganz anders. Sie ist auch den Griechen nicht allein und ausschließend eigen. Proben und Charakter der alten hersischen Gesänge.
4. Eine philosophische Geschichte der elegischen Dichtkunst über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenschlichkeit, aus ihrer Empfindung für Vaterland, Geschlecht, heroische Freundschaft, einfältige Liebe und die Menschlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber, als ob sie einen Schlag mehr empfunden, und besser geschrieen hätten, wie wir. Empfindbarkeit der Homerischen Helden zeigt sich würdiger.

5. Sophokles macht in seinem Philoktet gewiß nicht Geschrei zum Hauptmittel der Rührung. Bessere Eindrücke des griechischen Drama. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerspiels werden könne? Daß er's bei Sophokles nicht sey.

6. Die Behauptung: der griechische Künstler schilderte das Schöne, ist wahr. Gränzen und Erklärung dieses Satzes aus ihrem mythischen Cirkel und ihrer Heldengeschichte. Warum Timanthes seinen Agamemnon verhüllt gemahlet?

7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verschiedenen mythologischen Zeitalter auf Poesie und Kunst.

8. Wen Virgil in Schilderung seines Laokoon nachgeahmet haben möge? Urtheil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künstler gebildet haben könne?

9. Soll die Kunst nichts Vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen, so verliert sie ihr Leben. Soll sie für jede wiederholte Erblickung arbeiten, so ihr Wesen. Ursache, warum die Kunst ein Ideal der Schönheit habe, und insonderheit die stille Ruhe liebe, aus dem Grundsatz, daß sie für Einen ewigen Anblick arbeite.

10. Ueber Spence's Erläuterungen der Alten aus Kunstwerken. Rettung seines herunterschwebenden Mars. Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne?

11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht bloß personificirte Abstrakta, sobald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich

poetisch, und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben.

12. Ueber die poetischen Attribute von Horaz, dem großen Liebhaber symbolischer Wesen, wird seine Ode an das Glück, sein Bild der Nothwendigkeit u. s. w. erklärt. Die Maschinen des epischen Dichters müssen nicht allegorische Abstrakta seyn; bei Homer sind sie es nicht.

13. Homer's Nebel und Unsichtbarwerden sind keine poetischen Phrases, sondern gehören mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopöe. Unsichtbar seyn ist nicht der natürliche Zustand der Homerischen Götter.

14. Auch die Größe derselben ist bei ihm nicht solch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen, und mit welcher Mäßigung er ihre Größe schildert. Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Kolossalische seiner Götter entlehnet?

15. Das Successive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst. Ganz und gar auch nicht mit dem Coexistenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Successiven der Poesie folgt nicht, daß sie Handlungen schildere. Das Successive der Töne kommt jeder Rede zu.

16. Fehlschlüsse, wenn man die Succession der Töne für das Hauptmerkmal der Poesie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht coexistent zu schildern; sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt.

17. Homer's Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Ge-

setze, und aus ihrer Manier ein oberstes Gesetz geben. Aus der Succession der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die mahlende Poesie.

18. Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst; sie mahlet also nie werkmäßig. Urtheil über Harris Vergleichung und Unterscheidung der schönen Künste.

19. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunst verboten sey? Wo sie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? Ob sie jemals an einer Schönheitsschilderung werkmäßig arbeite? Ob, wenn der Dichter häßliche Formen nützen kann, er nicht auch schöne nützen könne?

20. Homer macht Thersites nicht häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Häßlichkeit an Seele und Körper ist sein Charakter, der bloß dadurch gemildert wird, daß er auf nichts Schädliches ausläuft. Es wird also der Person Thersites noch dießmal erlaubt, in Homer zu bleiben.

21. Wenn das Häßliche zum Lächerlichen hilft, so ist's zum Kontrast des Lächerlichen wesentlich. Zum Schrecklichen nicht so. Ja zum Schrecklichen thut es niemals nichts, sondern zum Abscheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geschmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, so fern sie sich an deren Stelle setzen. Nicht alles Häßliche also ist ekelhaft.

22. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poesie und Mahlerei. Abschied vom Laokoon.

23. Einzelne Fehler der Winckelmannischen Schriften. Sein Tod.

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

1.

Der Laokoon Lessings, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen, ist in unserer jetzigen kritischen Pestilenz in Deutschland für mich eine der angenehmen Erscheinungen gewesen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit seines Lebens. Ich würde dasselbe auch sehr wohlfeil mit der Bildsäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des schriftstellerischen εποιησε eben die wäre, die dieser Laokoon am wenigsten annehmen will. Es mag also diese Sprache durch Kunstvergleichung immer unsern Schönheitskünstlern des Styls bleiben: ich will den Laokoon, als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Kollektaneen betrachten — auch als solcher allein verdient er Betrachtung genug.

Die Kunstrichter unserer Zeit, eine Heerde der kleinen Geschöpfe, die Apollo Smintheus jetzt scheint auf unser liebes Vaterland gebannet zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüsten, die noch hie und da, als Ländereien des Genies, übrig geblieben — diese Boten Apollo's haben meistens Laokoon nicht besser zu loben gewußt, als auf Winckelmann's Kosten; denn welch ein Lob fließt von den Lippen großer Leute wohl glatter herunter, als das auf Kosten eines Dritten? Lessing soll Winckelmannen so viel unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philosophiren gelehrt, ihm die Grenzen und das Wesen der Kunst gewiesen, und insonderheit in seinen Schriften das aufgedeckt haben, daß seine Kenntniß der Alten ein schwankender Grund sey. Wäre das nicht viel? Einem Winckelmann, ihm, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet, der in den Alten Kunstkenntniß, bis zum Erstaunen, zeiget, dem Homer, wie er selbst schreibet, täglich sein andächtiges Morgengebet gewesen, — diesem Mann zeigen, daß er Homer nicht gelesen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil sie Lessing kennet, weil Lessing Homer gelesen! Noch ärger, daß Winckelmann kein Philosoph seyn soll, weil er nicht auf Lessing's Art philosophirt, sondern lieber in der Akademie alter griechischen Weisen, und insonderheit am heiligen Ilissus wandelt. Und dann am ärgsten, Winckelmannen das Wesen der Kunst lehren — o der unseligen Richter, die taub und blödsinnig über die größesten Schriftsteller unserer Zeit, nicht anders, als im Schlafe, nicht anders, als über

Schüler, urtheilen, bei denen Examen zu halten sey, über das, was sie wissen und nicht wissen, zeigen und nicht zeigen, insonderheit, was ihnen gegen diesen und jenen fehle. *) —

Auch Lessing wiederum hat, wie billig und recht ist, erleuchteten Kunstrichtern zum Vorwurf dienen müssen, die Schärfe ihrer Augen dem Publikum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum größten Antiquar unserer Zeiten, zum ersten Lehrer der Kunst machte: so war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen, kritischen Christen **), ein Schulphilosoph, ein Aesthetiker aus

---

*) Ich führe aus diesen hohen Urtheilen über Winckelmann nur eins an: Klotz. acta litter. vol. III. p. 519. lassen sich bei Gelegenheit des Laokoon also vernehmen: Reddiderunt forte virum doctum nimiae laudes securiorem, quibus prima illius opuscula, multo meliora eo, quod de allegoria compilavit, extulerunt quidam, quibus si me quoque accensueris, nec miror, nec indignor. Utinam ne exemplo Winckelmannus suo aliquando doceat, saepe nocere auctorum famae et ingeniis praeconum et amicorum voces, plausus et laudes, minuere diligentiam, addere fastum et fiduciam! Es sey denn, daß Herr Klotz dieses aus eigener Erfahrung sage, weiß ich nicht, ob die einzelnen Urtheile, die Herr Klotz über Winckelmann zu fällen, und die manchen Verbesserungen, die er ihm anzudrehen beliebet hat, eben ihn berechtigen, ein so entscheidendes Haupturtheil über Winckelmann zu fällen, ohne Beweise.

**) Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satyre Archilochus; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe werth wäre.

Baumgartens Schule, der, nach der Sprache unserer neuen Schöndenker, mit ein paar Unzen Baumgartenscher Philosophie den Weltweisen aller Zeiten trotzen wolle. O! mit verstopftem Ohre durch diese Chöre quäckender Frösche hindurch, wie Ulysses durch den Gesang der Sirenen!

Für mich hat Laokoon an sich selbst Schönheit genug, ohne daß es erst des Kontrasts mit einem andern bedürfte. Vor und hinter demselben, was Lessing gegen Winckelmann habe, sind entweder nichts als Parerga, für die beide sie ansehen werden, oder wenigstens trifft nichts auf Winckelmann's Hauptzweck, die Kunst; und Laokoon also, als Abhandlung über die Gränzen der Poesie und Mahlerei, hat Werth und Vortrefflichkeit; aber ihn als Streitschrift, als Prüfung der ganzen Winckelmannischen Werke betrachten zu wollen, ist meines Erachtens der falscheste Gesichtspunkt, und der Genius eines Lessing's und Winckelmann's sind auch zu verschieden, als daß ich's von mir erlangen könnte, sie gegen einander abzumessen.

Wo Lessing in seinem Laokoon am vortrefflichsten schreibt, spricht — der Kritikus: der Kunstrichter des poetischen Geschmacks: der Dichter. Wie Sophokles Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künstler, und wie der Künstler nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Die=

ser ist's, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich gibt, der Spence'n und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetische Wesen klassificirt, und poetische von der mahlerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters: das ist sein Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Gränzen zwoer Künste zu bestimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt.

Winckelmann aber, ein Lehrer griechischer Kunst, der selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht ist, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen, zu liefern, als selbst auf eigentliche Geschichte, und also auf eine Kritik des Kunstgeschmacks noch uneigentlicher. Um den falschen Geschmack anderer Zeiten und Völker ist ihm nie als um Hauptzweck zu thun; den züchtigt er blos, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Gesicht kommt; denn sonst, wie oft hätte er nach seiner hohen, griechischen Idee züchtigen, und seine Hand in Nebenstreichen ermüden müssen! Und schreibt er also nicht als Kritikus des Kunstgeschmacks, wie weit entfernter vom Kunstrichter der Poesie? Als Künstler las er die Dichter, als Kunstlehrer brauchet er sie, und würde nicht so haben schreiben können, wenn er auch selbst die Dichter anders, und nicht als Künstler gelesen.

Er, dem, wie jenem griechischen Künstler, die Schönheit selbst (aber die Kunstschönheit) erschienen war; bezaubert von ihr, suchte er ihre Gestalt also mit Feuer in seinen Geist gemahlt, brennend in seinem Auge, und sich in seinem Herzen regend — diese Gestalt der Kunstschönheit, dieß Bild der Liebe, suchte er allenthalben, wollte sie auch im bloßen Abglanz sehen, vermuthete sie selbst, wie Kleists Amynt seine geliebte Lalage, auch in Fußtritten, auch im Bilde des Wassers, auch im Hauche des Zephyrs. Im Gefühl also dieser bildenden und nicht dichtenden Schönheit stand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des Agesander, und so muß er gelesen werden; denn das sind Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur Eines sehen zu können, was man will und wie man will. — Dieß Eine war bei Winckelmann die Kunst. Soll ich ihm also Kenntniß der Alten absprechen, weil er Homer nicht als Dichter, sondern als Künstler, nicht also des poetischen Wesens seiner Muse wegen, nicht wie Lessing, gelesen? Soll ich ihm einen Seitenblick, den er auf die Poesie wirft, um seine Kunst zu erläutern, und gesetzt dieser Seitenblick träfe auch nicht auf das Innere der Dichtkunst, zum Hauptverbrechen anrechnen? Und soll ich, weil Lessing wiederum alles aus dem Grunde der Seele holt, soll ich ihn für einen spekulativen Witzling, und wenn er einigemal mit seinen muntern Schlüssen zu weit käme, für einen überspannten Kopf halten? Warum können wir denn nicht zween so originale Denker, Winckelmann und Lessing nehmen, wie jeder ist? Auch in der Schreibart so=

gar haben beide eine griechische Grazie zur Freundinn: nur daß sie bei beiden nicht Eine Grazie ist.

Winckelmanns Styl ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor, und stehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er ist. Geworden sey er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen oder in Winckelmann: genug, daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, dastehet und ist. Wie also an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desselben der Blick sich in den Wolken verliert: so stehe ich an seinen Schriften, und überschaue. Ein Feld voll Kriegsmänner, die weit und breit zusammen geworben, die Aussicht erst lange in's Große führen; wenn aber endlich aus dieser Weite das Auge erhabener zurück kommt, so wird es sich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen, woher? und betrachten, wer er sey? und alsdann von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Lessings Schreibart ist der Styl eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern, der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket; wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammen zu setzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τετελεσμενον eines vollendeten

Gedanken; sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Styls erstrecket sich dieser Unterschied zwischen beiden, Winckelmann, der Künstler, der gebildet hat; Lessing, der schaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer der Kunst; dieser, selbst in der Philosophie seiner Schriften, ein munterer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist.

So dürften beide seyn: und wie unterschieden! wie vortrefflich bei dem Unterschiede! Weg also mit der Brille, durch die man von einem zum andern schielen will, um durch Kontrast zu loben! Wer Lessing und Winckelmann nicht lesen kann, wie jeder derselben ist, der soll keinen von beiden, der soll sich selbst lesen! — —

2.

Winckelmann schildert seinen Laokoon *), mit dem Gefühl, als hätte er ihn selbst geschaffen: „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und „Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz „allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu be„trachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unter„leibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser „Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit kei„ner Wuth im Gesicht und in der ganzen Stel„lung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie

*) Von der Nachahmung griechischer Werke. S. 21. 22.

„Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung „des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es „Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers „und die Größe der Seele sind durch den ganzen „Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet „und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber „er leidet, wie des Sophokles Philoktet; sein Elend „gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, „wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu „können.“

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Von dieser Vergleichung gehet Hr. Lessing*) aus, und will, daß es keine Vergleichung sey; daß Sophokles Philoktet nicht bloß ängstlich und beklemmt seufze, sondern klage, schreie, mit wilden Verwünschungen das öde Eiland schrecklich anfülle, und auch das Theater von Tönen des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung durchhallen lasse. Winckelmann muß also zuerst wohl nicht recht gelesen haben, und zweitens also übel vergleichen, übel folgern.

Der Philoktet des Sophokles mag entscheiden — wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß der Eindruck, den dieses Stück bei mir von lange her zurück gelassen, derselbe ist, den Winckelmann will: nämlich der Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, so lange, als er kann, und endlich, da ihn das Ach, das entsetzliche Weh, über=

*) Leff. in Laok. S. 5.

mannet, noch immer nur einzelne, nur verstohlene Töne des Jammers ausstößt, und das übrige in seine große Seele verbirgt. Lasset uns Sophokles aufschlagen, lasset uns lesen, als ob wir sähen, und ich glaube, wir werden den nämlichen Philoktet gewahr werden, den Sophokles schuf, und Winckelmann anführt, wie er geschaffen ist.

Mit Anfange des dritten Aufzuges überraschet ihn der Schmerz; aber mit brüllendem Geschrei? Nein: mit einem plötzlichen Stillschweigen, mit einer stummen Bestürzung, und da diese sich endlich lösen, mit einem hohlen verzogenen ἆ ἆ ἆ, das sich auch kaum vom Neoptolem will hören lassen *). Was ist dir? fährt dieser auf. „Nichts Böses, gehe nur mein Sohn,“ antwortet Philoktet, und wie anders, als mit einem Gesicht voll Liebe, voll zurückhaltendem Heldenmuthe. So geht die Scene des stummen Schmerzes fort: der bekümmerte, der fragende Neoptolem, und Philoktet, der — nicht brüllet und tobet, der seinen Schmerz beklemmt, ihn eine große Zeit selbst dem Neoptolem verbergen will, und nur immer zwischen inne mit einem bangen ιω θεοι den Göttern klaget. Und eben diese stumme Scene des Schmerzes, von welcher Wirkung muß sie auf den Zuschauer gewesen seyn? Er sieht Philoktet leiden, stumm, nur in einer verzogenen Ge=

*) Νεο. ἕρπ᾽ εἰ θέλεις. τί δή ποθ᾽ ὧδ᾽ ἐξ οὐδενὸς
Λόγου σιωπᾷς. κἀποπλήκτως ὧδ᾽ ἔχῃ;
Φιλ. ἆ ἆ ἆ.
Νεο. τι 'στιν;
Φιλ. οὐδὲν δεινόν· ἀλλ᾽ ἴθ᾽ ὦ τέκνον κ. τ. λ.

Gebärde, nur mit einem beklemmten Ach leiden; und wer fühlt dieß beklemmte Ach! nicht mehr, als das brüllende Geschrei eines Mars, der in der Schlacht verwundet, wie zehntausend Mann, oder warum nicht lieber, wie zehntausend Ochsen, aufbrüllet? Hier erschrickt, dort fühlet man: mit Philoktet mitleidend bestürzt, als Neoptolemus banget man, weiß nicht, woran man ist, was man thun, wie man helfen soll? Man tritt auf sein trauriges « « zu ihm: „Wie denn? du leidest! du redest nicht! Warum so verschlossen? du wirst gepeiniget? warum seufzest du zu den Göttern?" — Und ein Philoktet antwortet mit verzogenem Lächeln, mit einem Gesichte, in welchem sich Schmerz und Muth und Freundlichkeit mischen: Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schifffahrt. Welch ein griechischer Garrik gehöret dazu, den Schmerz und den Muth, die menschliche Empfindung und die Heldenseele hier abzuwiegen!

Uebermannet endlich vom Schmerz unterliegt er; er bricht aus — aber in Töne der brüllenden Verzweiflung, des wüthenden Geschreies? Nichts! in ein trauriges απολωλα τεκνον. βρυκομαι τεκνον. παπαι. απαπαπαι. παπα. παπα. παπα. παπαι, das sind seine gezogenen Klagetöne! Er bittet um die Heldenkur, seinen Fuß abzuhauen: er winselt. — Nichts mehr? Nein, nichts mehr! Er war ausgebrochen, wie Neoptolem sagt, nur in ιυγην και στονον, in Aechzen und Seufzen, ur.d ach, wie muß dieß rühren! Sein gekrümmter Fuß, sein verzogenes Gesicht, seine vom Seufzer erhobene Brust,

die vom Aechzen hohle Seite, sein halbes Ach! — Weiter geht der Dichter nicht; und um zuvorzukommen dem Uebertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unsinn fallen! So sehr hat er gelitten, so sehr seine Kräfte zusammen gefasset, daß er raset.

Er kommt wieder zu sich! er erholt sich! aber die Krankheit kommt, wie ein verirrter Wanderer, wieder, schwarzes Blut sprüht hervor: sein απαπαπα fängt an: er bittet, ächzet; ein Fluch auf Ulysses, ein Zorn mit den Göttern, ein Ruf an den Tod, aber alles nur ruckweise, nur Augenblicke! der Schmerz läßt nach; und siehe, den Augenblick der Erholung wendet er an, um den dritten Anfall zu erwarten. Er kommt, und da der theatralische Ausdruck nicht höher steigen kann, so läßt ihn Sophokles — alles was er ihn thun lassen kann, um ihn nicht schreien zu lassen — schwärmen, ächzen, bitten, zürnen, athemlos zu sich kommen und — — einschlafen. Peinlicher Auftritt! der höchste am Ausdrucke, den vielleicht je ein tragisches Stück gefordert, und nur ein griechischer Schauspieler erreichen konnte.

Aber in diesem peinlichen Auftritte, was ist da das Höchste am Ausdruck, was ist der Hauptton desselben? Etwa Geschrei? So wenig, daß Sophokles ja auf nichts sorgfältiger scheint, als zu vermeiden, daß dieß nicht Hauptton würde. Wo sind „die „Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, „mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und „alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, die

„schrecklich durch das öde Eiland erschollen *);“ wo sind sie? auf dem Theater? Ja! aber in der Erzählung **), in der Erzählung seines Feindes Ulysses, der sich darüber rechtfertigen will, daß man ihn ausgesetzt und verlassen; nicht aber in der Aktion, nicht, als ob dieß Geschrei Hauptausdruck wäre. Ein anderer Dichter, ein Aeschylus z. E. würde freilich hieraus mehr Hauptton gemacht, und vielleicht, wie durch seine Eumeniden, eine Schwangere erschreckt haben, zu mißgebären; bei einem übertriebenen neuen Tragikus würde Philoktets Gebrülle gewiß schon hinter den Scenen anfangen, und er sich mit wüstem, wildem Geschrei auf's Theater stürzen, wie z. E. Hudemanns Kain, durch den schönsten und neuesten Coup de Theatre, sich vor dem Eintritte mit seiner Keule meldet, sie vor sich hinwirft, und ihr nach, Länge lang, auf's Theater hineinfällt. Aber bei dem weisen Sophokles? — Wie hat er den Ton der Angst abgewogen! wie sorgfältig auf ihn bereitet! wie lange unterdrückt! wie oft unterbrochen! wie sehr durchgängig gemildert! Der ganze Auftritt kann ein Gemälde des Schmerzes heißen, durch alle seine Grade, vom stummen bis zum betäubenden Schmerze, der sich selbst gleichsam ertödtet, aber im Ganzen noch das Gemählde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelassenen Schmerzes, dieß ist's unstreitig bei Sophokles von Anfang bis zu Ende.

Und daher auch die Kürze des Akts, der kurz

---

*) Laokoon S. 3.

**) Sophokl. Philokt. 1. Akt. 1 Auftr.

in Worten, aber lang in der Vorstellung ist. Käme es hier auf „das Schreien, auf die jammervollen „Ausrufungen, auf das ausgestoßene und abgebrochne häufige α α an," wie Lessing*) will: so weiß ich nichts, was entweder schneller auf einander folgen, oder den Zuschauer unwillig machen muß. Aber das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im Stillen, die endlich mit einem verstohlnen ω μοι! μοι! geschlossen werden; diese dehnen, diese schleichen, und sie sind der Hauptton des ganzen Auftritts. Nun setze man noch den dämmernden Chorus hinzu, der dem entschlafenen Philoktet sein Schlaf-, sein Ruhelied, in sanften langsamen Zügen singet, und hier nicht bloß den Akt beschließet, sondern selbst im Akte ist — denn der schlafende Philoktet lieget dem Zuschauer vor Augen — diesen, sage ich, setze man hinzu, und es ist ein langer, ganzer, vollendeter Akt, der meine Seele füllet: aber nicht durch's Ausstoßen, sondern eben durch das Rückhalten des Ach! Und so kann Winckelmann mit Recht sagen: Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet: nur jener als Bildsäule, bei welcher ein Seufzer ewig dauert, ewig die Brust beklemmet, und dieser als tragische Person, die den langen Seufzer endlich mit einem Ach schließen, und den wiederkommenden Schmerz mit einem Ach empfangen muß, die zwar auf einer Saite des Jammers herum irret, aber mit abgesetzten, mit langsam wiederkommenden, mit etwas auf- und absteigenden, mit Zwischentönen des unterdrück-

*) Laokoon S. 4.

ten Schmerzes. Sophokles war also derselbe weise Meister in seinem Philoktet, wie Agesander in seinem Laokoon, und bei beiden zeigt sich, nur nach der Verschiedenheit ihres Vorwurfs, einerlei Weisheit, den stillen, den prägnantesten Ausdruck zu suchen, und dem übertriebenen Ausdruck zu entweichen. Und das sagt Winckelmann!

Allerdings ist Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes *); nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen, jede Gedichtart hat in Nachahmung dieses Ausdruckes ihre eigenen Grenzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art, wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem, was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechselung, noch diese Wiederholung macht mir das Lessing'sche Wort verständlich: „Homers „Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden! **)" Sehr selten, möchte ich sagen (wenn mich nicht mein Gedächtniß aus Homer trügt) und fast gar nicht, außer wenn eine nähere Bestimmung dieses Charakters es fordert. So gewöhnlich ihm ist, daß sein Krieger mit klirrenden Waffen, mit bebendem Boden u. s. w. fällt und stirbt, indem ihm Dunkelheit die Augen deckt ***); so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit Geschrei, mit Heulen: und alsdann ist dieß nicht „der natürliche Eindruck des körperlichen

---

*) Laokoon S. 4.

**) Laokoon S. 4.

***) Αμφι δ' οσσε κελαινη νυξ εκαλυψε.

„Schmerzes,“ sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So heult z. E. bei seiner Verwundung ein Phereklęs *); aber dieser Phereklęs ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knieen unterscheiden; aber offenbar „nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen,“ sondern vermöge seines Charakters. Vermöge dieses schreiet die Venus laut **); denn sie ist die weichliche Göttin der Liebe; ihre zarte Haut ist kaum gestreift, kaum wird sie den rothen Ichor, das Götterblut, gewahr, so entsinken ihr die Hände; sie verläßt die Schlacht, sie weint vor Bruder, Mutter, Vater und dem ganzen Himmel: sie ist untröstlich. Wer will nun sagen, daß mit diesem allen Homer sie charakterisire, „nicht um sie als die „weichliche Göttinn der Wollust zu schildern, son„dern vielmehr, um der leidenden Natur ihr Recht „zu geben?“ Wäre dieß, würde er so genau die Seite des Weichlichen ***) mit jedem Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? würde er sie noch oben drein von Pallas verspotten lassen, als hätte sie sich bei einem Liebeshandel vielleicht geritzt? würde selbst ihr lieber Vater Jupiter über sie lächeln? Lachet dieser, spottet jene, um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur ist ein Ritz der blendenden Haut? — Eben so

*) Iliad. *E*. 68. ἔριπ᾽ οἰμώξας.
**) Ἡ δὲ μέγ᾽ ἰάχουσα. Iliad. *E*. v. 343.
***) ἀβληχρήν. Iliad. *E*. v. 337.

wenig schreiet der eherne Mars *) aus einer andern Ursache, als eben — weil er der eherne, der eisenfressende Mars ist, der im Getümmel der Feldschlacht raset, und eben so wild bei der Verwundung aufschreiet. Nichts ist ungezweifelter, als dieß, wenn wir Homer sagen lassen, was er sagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen, das Schreien, als „einen natürlichen Ausdruck des kör„perlichen Schmerzes," und nicht mit höhern Absichten zu gebrauchen, so wäre der Ausdruck: „Er „ward verwundet und schrie!" ihm so geläufig, als der „er fiel, und schwarze Nacht bedeckte seine „Augen."

So weit sind wir also, daß Homer „das Prädi„kat des Schreiens nicht als einen allgemeinen „Ausdruck des körperlichen Schmerzes, nicht als „eine absolute Bezeichnung, der leidenden Natur „ihr Recht widerfahren zu lassen," gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen, den er schreien läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen, daß eben dieser schreiet und kein anderer. Und da dünkt es mich jetzt unbestimmt, von seinen Helden allgemein zu reden **), was sie nach ihren Thaten und Empfindungen sind; denn keiner derselben ist an Empfindungen so wenig als an Worten, Gebärden, Körper, Eigenschaften, dem andern gleich; jeder ist eine eigene Menschenseele, die sich in keinem andern äußert.

Noch minder scheinet mir „das Schreien" der

---

*) Iliad. *E*. v. 859.

**) Laokoon S. 5.

wichtige, unveränderliche Zug zu seyn, der zu der unveränderlichen Aeußerung eines Menschengefühls gehören müßte: denn einer kann seufzen, der andere ächzen, der dritte schreien, und ein Hannibal in seinem äußersten Kummer lachen. Am mindesten aber ist's nothwendige Bestimmung des Helden, als Mensch betrachtet: so daß er ein Unmensch seyn müßte, wenn er nicht schrie. Wäre dieß, so hätte Homer lauter Unmenschen besungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichste der Griechen vor Troja, wird im tapfersten Gefecht verwundet: er fährt zusammen *) — aber aufzuschreien, zu weinen vergißt er; er faßt sich, und stürzt mit seinem Spieße desto schärfer in die Feinde; sollte er deßwegen kein Mensch an Empfindung seyn, weil er nicht, wie Mars oder die Venus, aufschrie? Hektor, der tapferste Trojaner, wird von des Ajax großem Felsenstein niedergeworfen, und auf der Brust gequetscht: Spieß und Schild und Helm entfallen; rings um ihn klingen die ehernen Waffen **) — aber aufzuschreien vergißt er. Man muntert ihn auf, begießt ihn mit Wasser; er kommt zu sich, blickt auf; aber er sinkt in die Knie, speiet schwarzes Blut — denkt nicht daran, über seine Bruſtschmerzen, über seine Seitenstiche zu schreien, und zu weinen! — So mit allen Helden Homers, der auch in diesem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus unvermuthet

---

*) Iliad. *Λ.* v. 254. *ῬΙΤΗΣΕΝ τ᾽ ἀῤ ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Αγαμέμνων.*

**) Iliad. Ξ. v. 418.

und im wichtigsten Zeitpunkte getroffen; sein Blut rinnt: Agamemnon fährt zusammen: Menelaus selbst*); aber nichts mehr! Da er den Pfeil in der Wunde sieht, zieht er ihn aus, und läßt seinen Bruder und seine Mitsoldaten um sich seufzen. Man weiß, daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat sie auch in dieser anscheinlichen Kleinigkeit sogar. Ulysses**) hält deßwegen seinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tödtlich fühlt: Agamemnon und Menelaus fahren***) bei der Verwundung doch noch zusammen; aber endlich der verwundete Diomedes „stand," rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und da das Blut quoll, so strömte seine Empfindung, statt in Thränen und Geschrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus †). Solche Unmenschen sind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmensch; sein Achilles ist sogar am Körper unverletzlich.

Ist's also bei Homer, daß seine Helden schreien und weinen müssen, „um der menschlichen Natur „treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der „Schmerzen, wenn es auf die Aeußerung dieses „Gefühls durch Schreien oder durch Thränen ankommt?" ††) Ich wollte nicht, daß ein alter Grieche, dessen Heldenseele, als ein seliger Dämon, noch

---

*) Iliad. *Δ*. v. 148.

**) Iliad. *Λ*. v. 439.

***) Iliad. *Δ*. v. 148.

†) Iliad. *E*. v. 95. etc.

††) Laokoon S. 5.

in der Welt unsichtbar wandelte, diese Behauptung läse. Was? würde er sagen, was ist wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher, als verwundet, getroffen werden? Aufschrecken also kann er, wenn ihn ein unvermutheter Pfeil trifft; aber in der Schlacht schreien und weinen, das thut kein Homerischer Held der Griechen; selbst kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen heruntersetzt. Einem Hektor*) in seinem Tode entsinkt, selbst bei seiner letzten sterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des Geschreies: ein Sarpedon**) knirscht, da er stirbt, und je tapferer, um so gefaßter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und schreien; Phereкles der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eisenfressende trojanische Mars. So dichtet mein Homer.

Und so hält also die so einnehmende Lessing'sche Betrachtung***), über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Kontrast derselben gegen rohe Barbaren, und feine Europäer nicht Stich! Die Empfindbarkeit zum Schreien bei einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigstens nicht als Homerischer Heldenzug, nicht allgemein, nicht als nothwendiges Kennzeichen der menschlichen Empfindung. Gibt's aber keine andere Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben diese Em-

*) Iliad. X. v. 330. etc.
**) Iliad. Π. v. 586.
***) Laokoon S. 4—9.

pfindbarkeit, wenn sie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausschweifung von dem Satze, den Lessing glaubt erwiesen zu haben*), „daß das Schreien**), bei Empfindung körperlichen „Schmerzes, besonders nach der alten griechischen „Denkart, gar wohl mit einer großen Seele beste„hen kann;" ein seltner Satz, der im ersten Abschnitt, auch eben so selten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewiesen wird. Um also doch nicht leer auszugehen, lasset uns Lessingen auf seinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen ist zu sehr bekannt in Aeußerungen, als daß man, wie Lessing, ein einzelnes Beispiel, und dazu aus einer bloßen Vermuthung***), nehmen dürfte, die hier vielleicht nicht beweiset, was sie beweisen soll. Griechen und Trojaner sammeln ihre Todten. Beide vergießen heiße Thränen; aber den Trojanern verbietet dieß Priamus. Warum verbietet er's ihnen? Er besorgt, sagt die Dacier, sie würden sich zu sehr erweichen, und morgen mit wenigerm Muth an den Streit gehen. „Warum „aber," fragt Lessing, „muß nur Priamus dieses

---

*) Laokoon S. 9.

**) Daß Homers Helden nicht bei anderer Gelegenheit das Schreien eigen gewesen, läugne ich nicht; wo gehört das aber hieher?

***) Laokoon S. 7.

„besorgen? Der Sinn des Dichters geht tiefer. „Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche „zugleich weinen und tapfer seyn könne; indem der „ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Mensch= „lichkeit vorher ersticken müsse." Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thrä= nen Einhalt thun wollen, nicht aus ungesitteter Bar= barei, sondern weil die Thränen der Trojaner, sei= ner Kinder, fressender waren, als die Thränen der Griechen? Diese waren Angreifende, und stritten um der Ehre wegen; ihnen ward's also leichter, neuen Muth zu fassen, und Agamemnon brauchte deßwegen keine Besorgniß. Die Trojaner aber litten; sie waren Angefallene, die nicht der Ehre so wohl, als der Sicherheit ihres Lebens wegen, stritten*), die sich in Bedrängniß fühlten, und, halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren; eines Räubers we= gen die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten sich die Empfindungen der Bedrängten, hier flossen heiße Thränen der murrenden Unschuld. Und Pria= mus ließ sie nicht weinen; warum? weil er ein ungesitteter Barbar war, und seine Trojaner als solche kannte, die nicht zugleich weinen und streiten könnten? Wie, wenn er sie zurückgehalten hätte, als ein Vater seiner unglücklichen Stadt, und sei= nes unglückbringenden Sohnes, damit sie nicht in einem Schicksale, das ihm selbst so zu Herzen ging, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch

---

*) Χρεῖοι ἀναγκαίῃ, πρό τε παίδων καὶ πρὸ γυναικῶν. Iliad. Θ. 57.

wenn das auch nicht: noch sind die Trojaner keine Lappländer, keine Scythen, denn sie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfressende Thränen. Gerade also das Gegentheil! — Doch aus solchen Deutungen kann man immer machen, was man will, und eine bloße Allegorie: „der Sinn des Dichters geht tiefer," kann uns endlich so tief führen, daß der Boden sinkt.

Die ganze Dichtkunst der Griechen hat zu viel Spuren dieser Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß muthmaßen dürfte, und sie ist einem großen Theile nach gleichsam ein ganzer lebender Ausdruck dieses Gefühls, dieser weichen Seele. Lasset uns diesen Theil die elegische Poesie nennen; aber niemand verstehe hier unter diesem Namen jenen hinkenden Affen, der sich nach unsern weisen Lehrbüchern der Poesie bloß im Sylbenmaß unterscheiden soll: sondern Elegie sey mir hier die klagende Dichtkunst, die versus querimoniae nach Horaz, sie mögen sich finden wo sie wollen, in Epopöe und Ode, in Trauerspiel, oder Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden. In solchem Verstande hat die Elegie ein eigenes Gebiet in der menschlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübniß; man kann also aus ihr über Zeiten und Völker hinaussehen, und hier wird sich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigene Stelle finden. Ich stecke einige Gesichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübnisse

ein gleich zartes Herz; bei manchem haben selbst die Klagen eine rohe Festigkeit, ein heldenmäßiges Brausen, in welches sie verschlungen werden, und ein solches wird, bei sonst großen Dichtern, mit der Sprache dieser weichen Thränen sehr unbekannt seyn können. So die nordischen Skandinavier, die auch bei Trauerfällen, vom Heroismus gestählt, kaum kurze Seufzer ausstießen und — schwiegen; wenn sie sangen, so war ihr Gesang kaum die milde elegische Thräne.

Der König Regner Lodbrog stirbt;*) er stirbt unter den entsetzlichsten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten sterbenden Menschheit, dem von seinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherzen, sein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins entweihet. Er stirbt im Triumphsliede, im Andenken an seine Thaten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Muth, voll himmlischer Hoffnung. „Wir haben mit Säbelstreichen gefochten," so endet sein Gesang, „o wüßten meine Söhne die Plagen, „die ich erdulde; wüßten sie, daß giftige Nattern „mir den Busen zerfleischen — wie heftig würden „sie sich nach grausamen Schlachten sehnen! Denn „die Mutter, die ich ihnen gab, hat ihnen ein „männliches Herz hinterlassen."

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten; doch „jetzt — nahet sich mein letzter Augenblick. Bald „wird das Schwert meiner Söhne in's Blut des „Ella getaucht seyn; ihr Zorn wird entflammen,

*) Mallets Geschichte von Dänem. S. 112. 113.

„und diese muthige Jugend die Ruhe nicht weiter „dulden.“

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten in ein „und fünfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. „Von meiner Jugend an lernte ich die Spitzen „der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich „einen tapferern König, als ich bin, zu finden ge„glaubt. — Aber es ist Zeit aufzuhören: Odin sen„det schon die Göttinnen, mich in seinen Palast „zu führen. Da werde ich, auf dem erhabensten „Platze sitzend, Bier mit den Göttern trinken. Die „Stunden meines Lebens sind verflossen, ich sterbe „lächelnd!“ — Das beste Beispiel zu Lessings Bemerkung über den harten nordischen Heldenmuth.

Ein anderes aus einer der besten kritischen Schriften *) unserer Zeit. Abbiorn Prude, der heldenmüthige Däne, in den Händen seines Feindes, der mit langsamer Wuth in seinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, seufzet er? Er denkt an seine Mutter, an alle Freuden seiner Jugend, und seines männlichen Alters; er fühlt seine ganze Pein, aber als Held: so stirbt er. — So stirbt der Eskimaux **) an seinem Marterpfahl. Freund und Vaterland, Kinder und Mutter, alles, was ihm auf seiner Welt das Liebste ist, ruft er in seinem Sterbegesange; aber, um über sie zu weinen, um den Zoll der Menschlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, sein ganzes Geschlecht, und seinen Freund und sein Vater-

---

*) Briefe über die Merkwürd. der Literatur. S. 112. 113.
**) Geschichte von Amerika, Thl. I. S. 404.

land entehren. Kein Ach also entwischt ihm, selbst unter den grausamsten Schmerzen; gesenget und gebrannt singt er seinen Martergesang. Er wird zum desto langsamern Tode losgebunden, und — raucht mit Scherz und Spott seine Pfeife Tabak mit andern; die Martern fangen wieder an; er spottet, schweigt, wird ihr Lehrer in neuen Qualen, singt und stirbt im Triumphe. So der Eskimaux!

Wo also das Herz eines Volkes Kieselstein ist, da schlägt der heftigste Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als heroische Funken; denn woher sollte dem Kieselsteine eine zarte elegische Thräne kommen? Der Heldenmuth, die Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme seines Stammes, das heroische Bündniß mit seinem Freunde, der sein Rachengel seyn soll; die ganze Bildung einer rohen und starken Natur zum unerschütterten Nachfolger Odins und anderer thränenlosen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik, eben den Geist der Tapferkeit einflößen — dieß alles betäubte Menschlichkeit und Gefühl und Thränen.

2. Nun laßt diesen Heldenmuth, diese Liebe zum Vaterlande und zum Ruhme seines Stammes, dieß Gefühl für Freundschaft, und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt diese edlen und großen Gesinnungen sich alle ohne solche Verschanzung und Verhärtung äußern; die größte Tapferkeit wird sich alsdann immer als die empfindbarste Menschheit zeigen. „Nach ihren Thaten werden solche Leute „Geschöpfe höherer Art seyn; nach ihren Empfin„dungen Menschen.“

Und sollte es nur unter den Griechen diese Doppelgeschöpfe höherer Art, diese Heldenmenschen, diese Semonen gegeben haben? Und unsere Ureltern wären Barbaren, und alle nordischen Barbaren in diesem Stücke Unmenschen gewesen? Menschliches Gefühl muß jedem einwohnen, der ein Mensch ist; es muß, wo es erstickt, wo es in rohe Tapferkeit verschlungen werden soll, erst von tausend Beispielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiste des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig bestürmt, und dahin endlich gerissen werden, daß es mit diesen Beispielen wetteifere, daß es diesem großen Vorbilde, das den Geist dieses Volks bestimmt, folge. Wo dieß nicht ist, da wird sich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menschheit werden sich in ein Heldengewand kleiden, und der Sinn des Helden sich wiederum der menschlichen Thräne nicht schämen — es sey unter einem Volke, wo es wolle!

Und wie? wenn wir ein solches Volk auch mitten unter nordischen Gebirgen, mitten unter Barbaren, selbst unter dem Namen eines barbarischen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beschäftigt auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von seinen Sitten, alle die menschliche Empfindbarkeit zeigte, die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegensatz so ganz fest: „Unsere nordischen Ureltern waren Barbaren. „Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des To„des mit unverwandtem Auge entgegen sehen, we„der seine Sünde, noch den Verlust seines liebsten

„Freundes beweinen, sind Züge des alten nor-„dischen Heldenmuths. Nicht so der Grie-„che!“ *) Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: „Nicht so der Schotte, der Celte, der Ire! er äußerte seine Schmerzen und Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten,“ so hätte ich für meine Barbaren alles gesagt, was Lessing von seinen Griechen, im Kontrast mit den nordischen Barbaren, und doch für meine nordischen Barbaren noch nicht genug.

Ich kenne kein poetisches Volk der Erde, welches große und sanfte Empfindungen so sehr in Eine Gesinnung verbunden, und in Einer Seele den Heroismus des Helden- und Menschengefühls so ganz gehabt hätte, als die — alten Schotten, nach Maßgabe ihrer jetzt aufgefundenen Gesänge. Eine sichere Maßgabe, da die Ursprünglichkeit dieser Lieder bewiesen, und das ganze Leben der Nation bekannt ist, als ein Leben, das unter Thaten, Empfindungen und Gesängen verstrich, und wo die Gesänge eben zu nichts bestimmt waren, als diese Thaten und Empfindungen zu verewigen. Dieß also vorausgesetzt, und in jedem Bardenliede zeigt sich ein Volk, dessen Seele ganz der Tapferkeit und einer feierlichen Liebe flammete; ein Volk, dessen Denkart überhaupt von einem Heldenernst eine gewisse melancholische Farbe erhalten, und diese auch auf seine weichen Empfindungen verbreitete. Die

*) Laokoon, S. 6.

meisten Stücke der hersischen Dichtkunst kann ich nicht besser als feierliche Trauergesänge nennen, an die nichts im Alterthume, und was diese Seite des Gefühls betrifft, selbst nichts im Griechischen Alterthume reicht.

Schilrick*) scheidet von seiner geliebten Vinvela: fern weg, fern weg in Fingals Kriege: er verläßt sie: sie bleibt allein: er wird vielleicht fallen; aber Vinvela wird sein gedenken. Ich kenne kein Stück, das an Süßigkeit der Liebe, und an Entschlossenheit des Scheidenden einen solchen Abschied, zweier so edlen und so fühlbaren Personen, mit fünf Worten des Dialogs so rührend besänge. Ich nehme Lessingen seine Worte auf die Griechen: „Hier der Schotte! Er fühlte und furchte sich; er „äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er „schämte sich keiner seiner menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, „und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.“ Und dieser Schotte war ein Barbar von einem nordischen Gebirge.

Schilrick trauert um seine entfernte Vinvela; **) sie erscheint, sie spricht in sausenden Lüftchen: „Ich hörte von deinem Tode: ich hörte und „trauerte um dich, Schilrick. Vor Gram um dich „gab ich den Geist auf. Schilrick, ich liege erblaßt „im Grabe.“ Sie flieht, sie fährt davon, wie der graue Nebel im Winde. Schilrick klagt sie: die sanfteste, feierlichste Elegie der Liebe! — „Nur

*) Fragmente der alten Hochschott. Dichtk. S. 1.
**) Ebendas. S. 4.

ein Schotte, würde ich im Lessing'schen Enthusiasmus sagen, nur ein Schotte kann zugleich weinen und tapfer seyn!"

Was geht über das Gedicht: Colma, Comala;*) an Wahrheit und Einfalt, an Süßigkeit und Hoheit, an Stärke und Zartheit der Gedanken, der Empfindungen, des Ausdrucks, an Inhalt und Einkleidung; was geht an allem diesem über die elegischen Liebesgesänge dieser Nation, die sich durch nichts, als an Bardenliedern voll tragischer Heldenthaten, und voll tragischer Heldenliebe ergötzte? Nichts, selbst aus dem griechischen Alterthume nichts! Die Liebe der Griechen, ihre sanften Empfindungen und Klagen, sind weicher und wortströmend, wenn ich sie mit diesen Barbaren vergleiche, bei denen die Liebe in stolzer, in heldenstolzer Seele wohnte, sich zu einer sanften Schwärmerei, zu einer erhabenen Heldenzärtlichkeit hob, und auch in den Elegien der Liebe durch große Gesinnungen rühret und bezaubert. Die gewässerten Klagen unserer Elegisten ermüden mein Ohr; aber dort, in diesem feierlichen Alterthume, dort tönet eine Melancholie der Liebe, die uns lehret, daß „nicht bloß der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne," der barbarische Schotte könne es besser.

Vielleicht aber war dieß nur so mit Einer Empfindung der Menschlichkeit, indeß alle anderen von Tapferkeit erstickt werden mußten? Wie kann doch Eine stattfinden, ohne zugleich allen Raum zu

*) Ebendas. S. 81.

machen? Die elegische Stimme der Schotten ist in der Vater-, in der Geschlechtsliebe eben so süß und tapfer, als in der Weiberliebe. Man weiß, was in den alten Zeiten der Ruhm des Stammes galt; eine Empfindung, die bis auf den dummen Ahnenstolz aus den Seelen unserer Zeiten weggeschwemmt zu seyn scheinet. Wo fließen edlere Thränen, als wenn der Sohn Fingals, Ossian,*) das Andenken seiner Söhne und seines Vaters, ihrer Thaten und ihres Todes erneuert — wo sind edlere Thränen, als diese, auf den Wangen des Greises, der, „gleich einer alten Eiche, dasteht, aber der Brand hat meine Zweige weggesengt, und ich bebe bei den Flügeln des Nords. Allein, allein soll ich an meinem Orte zu Staube werden.“ So klagt der tapfere Ossian, und so läßt derselbe den Armin, so den grauhaarigen Carryl klagen: so klagen die Helden, die Väter ihrer Stämme. Alle Empfindungen der Helden und der Menschen, z. E. Vaterlands- und Geschlechter-, Freundes- und Weiber- und Menschenliebe — alle leben in den Gedichten dieses Volks, wie in Abdrücken ihrer Seele.

Und so war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer seyn konnte.**) So war nicht jeder, der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte, und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art, „daß er, um tapfer zu seyn, alle Menschlichkeit ersticken mußte.“ So lag es

*) Ebendas. S. 17. 21. u. f.

**) Laokoon S. 6.

also wohl nicht an der National-Seele, am Temperament, am Klima, am Gesittetseyn der Griechen, wenn sie beides verbanden. Und so müssen also andere Gründe seyn, die diese Mischung von Heldenthum und Menschlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder nicht hervorbrachten. Sollten uns diese Gründe nicht auf den Weg bringen: worin und woher auch die Griechen so empfindbar gewesen?

4.

1. Wenn es eine Zeit gibt, da das Wort Vaterland noch nicht ein leerer Schall ist, sondern

— — ein Silberton dem Ohr,
Licht dem Verstand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl —

so muß der Name Vaterland so gut den Dichter zum Helden, als den Helden zum Dichter, und beide zu theilnehmenden Söhnen ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür streiten, der Dichter singen, und wenn sie beide es nicht mehr retten können, beide noch, als Söhne, darum weinen: und ist nun Dichter und Held und Sohn des Vaterlandes Eine Person — so ist dieß die Zeit der patriotischen Klagelieder. Nicht aus einer sich übenden Schulfeder, aus dem vollen Herzen werden diese fließen; nicht bloß auf dem Papier, sondern im Gedächtniß, in der Seele leben; die Stimme der Ueberlieferung wird sie aufbehalten, der Mund des Volks sie singen; sie werden Thränen und Thaten wecken; ein Schatz des Vaterlandes, und das

Gefühl, das sie besingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeist. Es wird also Eine Empfindung des Patriotismus seyn, die jetzt zu Thaten, jetzt zu Gesängen, jetzt zu Thränen für's Vaterland gedeihet, nachdem die Ausbildung desselben die Empfindung da oder dorthin lenket, und keinen Absenker derselben erstickt. Bei den Skandinaviern erstickte das Beispiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenthräne, um die andere um so mehr zu verstärken: Heldenthaten.

Nun aber ändere man diesen Geist der Zeit; die ganze Welt werde das Land des Weisen, oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmälig werden sich die Bande schwächen, die das Herz des Eingebornen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird also auch das Unglück, oder die Entfernung seines Vaterlandes nicht mehr so zu Gemüthe dringen, und so ist auch die edle Thräne um das Vaterland versiegt, die dort den Helden und den Weisen nicht verunzierte, sondern ehrte. Sie wird höchstens der eigennützigen oder üppigen Thräne Raum machen, die ein Ovid mitten in seinem traurigen Geschwätz, oder Bussi-Rabutin in seinem ächzenden Unsinn, nach einem wollüstigen Hofe fließen läßt. Und so ist eine Quelle dieses Heldengefühls ausgetrocknet: „die Bildung, die Erziehung für das Vaterland."

2. Wenn noch ein jedes Geschlecht, eine jede Familie, unzertrennt und Eins im Ganzen, einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derselben der Stamm selbst verwundet wird;

wie bedeutend sind alsdann die gefühlvollen Züge Homer's bei seinen fallenden Helden: „er fiel, ein „blühender Jüngling; der Vater war's nicht, der „ihm zum Kriege rieth! — er stammt aus einem „edeln Geschlecht; mit seinem Tode aber ist dieß „geendigt — er war aus fernem Lande gekommen; „nie aber wird er in dasselbe zurückkehren — die „Söhne des Reichen fielen; der Vater hat alles für „Fremde gesammelt." In diese Welt also gehören die Heldenklagen des Priamus um seinen Hektor, den Ruhm seines Geschlechts, die Mauer von Troja; in diese Welt die Klagen Ossians um seine abgeschiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors, mit der er an seinem kleinen Astyanax hing; die Klagen der Elektra und anderer tragischen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern u. s. w., eine Ader des Gefühls, die die besten Dichtungen und Geschichte, nicht bloß der Griechen, sondern aller Völker durchströmt, bei denen diese Einigkeit der Geschlechter, dieß Familiengefühl lebte.

Nun ersticke man aber dasselbe; man gehe über die natürlichen Bedürfnisse der unverdorbenen menschlichen Seele mit der einfacheren Lebensart hinaus; man mache die Ehre zu einem Wirthschaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts als einander lästigen oder zeitkürzenden Personen; man erziehe die Brüder, daß sie schon an den Brüsten einer Fremden nicht mehr Brüder sind, und anwachsend immer fremder werden; man knüpfe Personen, die schon am Hochzeittage getrennt sind, und lege Kinder in ihre Arme,

die bloß ihren Namen haben dürfen — freilich so wird eine Nerve des Gefühls getödtet: es erlischt der Ehrenname: „Achilles, ein Sohn Peleus," allmälig; die Sehnsucht des Ulysses nach seiner alten Penelope und seinem steinigen Ithaka dünkt uns abenteuerlich: der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Haller's, Klopstock's, Canitz's, Oeder's, dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch, als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden), da es Freunde gab, in einem Verstande, der sonst kaum stattfindet: zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten, und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt, und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute: sie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unsere Ueppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts, und zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden, seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des Einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getödteten Freundes war — an seinen Freund, an den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Hercules und Iolaus, einen Aeneas und Achates, einen Orestes und Pylades, einen Theseus und Pirithous, einen David und

Jonathan; mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt für den bloßen Bürger und Gesellschafter beinahe versiegen ist. Da also, da flossen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte, die das Leben nicht trennen konnte, so edle Heldenthränen, wie der Held Achilles um seinen Patroklus, wie ein Pylades um seinen Orestes, wie der Held David um seinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer solchen Freundschaft verschwinden; die Art des Lebens mache nicht mehr zwei solche Begleiter im Leben und Tode nöthig; das Feierliche bei solchen Verbindungen lasse nach; der Beruf der Menschen zu Arbeiten, zu Lebensarten werde verschiedener und gleichsam unstäter; der Zustand der Bürger und Mitbürger ruhiger; jeder sich selbst sein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotischer ἱερος λοχος noch stattfinden? Der Freund wird ein Gesellschafter, und ein Ding seyn, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden und der Freundschaftsbündnisse war, es mochte diese Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben. Verstopft ist also eine neue Quelle zu Heldenthränen, wenigstens ist das rührendste Bild zweier Freunde jetzt ein Kabinetstück bloß, und nicht mehr ein Schauspiel der Welt, wie ehedem; und so anders als Achilles als Held nach unsern Zeiten seyn müßte: so fremde ist für sie „der um seinen Patroklus weinende und bis zum Unsinn betrübte und rasende Achilles!“

Wenn es eine Zeit und ein Land gibt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke, da die Liebe noch nicht Galanterie, und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit ist, da wird auch die Empfindung, die Sprache, und selbst die Thräne der Liebe Würde haben, und selbst das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieser nicht, wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegisiren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun, und mit dem verliebten griechischen Helden der französischen Bühne. Die wahre Empfindung, und ein männlicher Werth hat seine Würde und Hoheit, ohne diese von ungeheuern Metaphern, von galanten Wortspielen, oder von artigen Seufzern zu borgen; und auch hier sey die Liebessprache der alten schottischen Helden Beispiel. — Sie handeln als Helden, und fühlen als Menschen.

Da aber freilich keine Empfindung so gern das Reich der Phantasie zu ihrem Gebiet haben mag, als die Liebe; so kann auch keine so leicht von der Würde und Wahrheit ab, und in Phantasterei und Spielwerk hinein gerathen, als diese; und so ist, aus mancherlei Ursachen, zwischen der Heldenthräne der Liebe und zwischen der Verachtung nur immer ein schmaler Rand. Unter allen menschlichen Schwachheiten, deren sich ein Held nicht schämen dürfte, ist diese die delikateste; und daß sie es sey, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweisen. — — Hier indessen hatten die griechischen Dichter einen ziemlich unerkannten Vortheil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Lie-

besreiche voll sehr poetischer Phantasien, die sie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert schöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe, gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit und eine Würde, die unsere Zeit nur zu oft nachahmet, um — lächerlich zu werden. Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenklatur von Liebesausdrücken abgeborgt hat, und diese endlich sogar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet, so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen, einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab, und wird fader Unsinn. Oder wenn endlich gar der gothische Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Riesen mit der süßen Artigkeit unserer Zeiten in Eins zusammenfließt: so wird alsdann der herzbrechende Parenthyrsus, die weinerliche Galanterie daraus, von der fürwahr ein griechischer Held, mit aller seiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menschlicher Natur, eben so viel wußte, als der weise Sokrates von der Klosterheiligkeit der Kapuciner.

Ueberhaupt, da die Scene des menschlichen Lebens noch mehr in's offene Auge fiel; da die Geschäfte der Welt noch nicht so verwickelt und fein, aber um so verdienstvoller für die Menschheit seyn mochten; da die Nutzbarkeit und Geschicklichkeit und Tugend noch nicht in so krummen Linien zu berech-

nen, sondern menschlich war; da zog das Menschengefühl auch die Gemüther noch mehr zusammen; und die Gräber der Guten des Landes forderten die Thräne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenschein war das Leben des andern, und also seine Tugenden und Verdienste auch treffender an das Herz; denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienstvoller, ein Weiser, so wie ihn die alte Zeit forderte und bildete, konnte doch eher eine menschliche Thräne hervorlocken, als ein General nach der Taktik, ein Minister, ein Civilist, ein Literator der neuern Welt, wenn er nichts als dieses ist; denn bei dem Verluste aller seiner Geschicklichkeiten und Tugenden sind doch von diesen die wenigsten menschlich, und was ist im Stande, menschliche Empfindungen zu erregen, als — — Menschheit? Wo bleiben nun die Namen ohne Thaten, die Rangstellen ohne wirkliche Verdienste, die Bemühungen und Aemter unserer Zeit ohne Geist und Leben, die Religionen ohne menschliche Tugend — wo bleiben alle sämmtlichen gelehrten, reichen, vornehmen, andächtigen Narren unserer bürgerlichen und feinen und allerchristlichsten Welt, sind die wohl einer menschlichen Thräne werth?

Endlich, als man den wahren Gebrauch des menschlichen Lebens und der Glückseligkeit vielleicht besser, obgleich nicht aus Predigten und Moralen, kannte, und das Leben mehr genoß und menschlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglinges, der sein Leben nicht genossen, der in der Blüthe seiner Jahre dahin fällt, wie ein junger

schöner Pappelbaum — ein solcher Fall ist bei Homer die Veranlassung zu Bildern, die auch in dem Heldenauge eine zarte Thräne der Menschlichkeit erwecken können, weil sie — menschlich sind, und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge fassen, den bei Homer diese Bilder nicht rührten. Eine eben so zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes, der sein Leben nur halb gebraucht, der z. E. wie der Protesilaus Homers, halbgeendigte Paläste der Pracht, halb vollendete Entwürfe des männlichen Stolzes nachließ, der sich Anlagen und Geschicklichkeiten umsonst erworben, den Diana vergebens jagen, und Pallas umsonst kriegen gelehret; rührende Bilder aus einer menschlichen Welt, in die uns Homer so gern versetzet, und in der freilich die Helden leben müssen, die „an Thaten den Göttern, und an Empfindungen den Menschen gleich sind.“

Ich kann meine Materie nicht vollenden; allein zusammen genommen diese Einzelnheiten, wird man ein Zeitalter gewahr, da die Helden, so weit sie über die menschliche Natur erhoben seyn mögen, doch in dem Gefühle der Betrübniß, und in der Aeußerung derselben durch Thränen, derselben treu bleiben, treuer bleiben, als wir, bei denen dieß sanfte Gefühl entweder erstickt, oder in eine weibische Ueppigkeit umgeschmolzen wird. Zurück also in diese Welt setze ich mich, wenn ich die Helden Homers und die griechischen Tragödien mit ganzer Seele fühlen will; allein auf Griechenland möchte ich dieß Gefühl nicht einschränken; denn wohin das beschriebene menschliche Zeitalter trifft, da auch dieß

Gleichgewicht zwischen Tapferkeit und Empfindung; und dieß, dünkt mich, ist überall das Zeitalter zwischen der Barbarei eines Volks, und zwischen der zahmen Sittlichkeit, dem höflichen Schein, in dem wir leben. In diesem stirbt auf gewisse Art Vaterland, Ehre, Geschlecht, Freund und Mensch ab, und mithin erstirbt auch das Gefühl, und die Aeußerung desselben, die Thräne.

Aber die Empfindung des körperlichen Schmerzes, kann die sich ändern? Ein Schlag bleibt ein Schlag, Wunde bleibt Wunde, eine Ohrfeige eine Ohrfeige, und wird es, so lange die Welt steht, bleiben. Es ist also nicht der nämliche Fall dieser mit den vorigen Empfindungen, und unser weichlicher Zustand hat vielmehr das Gefühl der Schmerzen unendlich, und oft zum Weibischen erhöhet. Hiernach muß es also umgekehrt seyn, daß wenn ein griechischer Theseus, Hercules, Philoktetes, einen Schmerz, eine Wunde einmal fühlet, so müßte ein Sybarit unserer Zeit sie siebenfach fühlen, und wenn also „das Schreien der natürliche Ausdruck „des körperlichen Schmerzes, das Recht der leiden„den Natur, ein Charakterzug griechischer Helden „seyn soll," so folgt, daß, wenn jener einmal, der unsere bei siebenmal heftigerer Empfindung auch siebenfach stärker schreien dürfte und sollte, um — ein Held des Homers zu seyn.

Wie sollte es denn nun gekommen seyn, daß „wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt ge„lernt haben, über unsern Mund und Augen zu „herrschen, und uns also so grausam das Privile„gium der leidenden Natur versaget haben?" Wenn

wir die Empfindungen für Vaterland, Freund, Geschlecht, Menschheit und was es sey, mithin unter diesen Empfindungen das weiche Gefühl des Schmerzes darüber verloren, und den Verlust, den Mangel derselben mit Anstand und Artigkeit überdeckt haben, so läßt sich das erklären. Nun aber soll uns am körperlichen Schmerz ein größerer Grad von Empfindung beiwohnen, und doch weniger, unendlich weniger Rechte der leidenden Natur? Ja noch dazu, was bei den Heldengriechen, bei minderm Anlasse des Gefühls, Ehre, oder wenigstens erlaubt war, sollte bei uns Weichlichen Schande, und durch den Anstand, der doch wenigstens den Schein der Stärke geben soll, verboten seyn? und zwar als ein Zeichen der Schwäche verboten?

Und dieß wäre je bei den Griechen ein Charakterzug Homerischer Helden gewesen? So kenne ich meinen Homer nicht; so will ich nicht meine Griechen kennen. Wenn ein Agamemnon *) in der Versammlung über den Verlust der Griechen, an dem er durch den Zank mit Achilles Schuld war, weinet; so liebe ich seine königlichen Zähren; sie fließen für Kinder; sie erleichtern in ihrem Strome, den Homer mit einem Bache vergleichen kann, sein trauriges väterliches Herz; dieser Agamemnon aber bei seiner Verwundung schreie und heule mir nicht. Wenn Achilles, von Agamemnon öffentlich beleidigt, seine Ehre fühlt, und vor seiner Mutter Thetis weinet; **) so sehe ich seine ruhmliebenden Thränen

*) Iliad. I, v. 15.

**) Iliad. A, v. 349. 357. 360. etc.

nen gern; ich weine mit, mit dem jungen Helden: aber bei der Verwundung weine und schreie er nicht, sonst ist er Achilles nicht mehr. Um seinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er; *) ich fühle seine Thränen und sein edles Herz; ich würde ihn nicht verehren, wenn er ein stoischer Held wäre; so seufze Agamemnon **) über seinen verwundeten Bruder, und Priamus über seinen erschlagenen Sohn; das sind Leiden der Seele und edle Thränen, mit denen ja das Geschrei und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers schreiet und weinet über so etwas, und sollte es lohnen, den ganzen Homer zu ändern, damit der Lessing'sche Satz wahr werde: „So sehr auch Homer sonst seine Helden „über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben „sie ihr doch stets, wenn es auf die Aeußerungen „dieses Gefühls, durch Schreien oder durch Thrä„nen, ankommt." ***) Ich wollte, Lessing hätte dieß nicht geschrieben.

5.

Aber Philoktet? — Lessing hat einen großen Abschnitt †) darauf verwandt, Sophokles zu vertheidigen, daß er körperliche Schmerzen auf's Theater gebracht, und einen Helden in diesem Schmerzen schreien lasse. Die ganze Vertheidigung

*) Iliad. Σ. v. 21. etc. Ψ. v. 18. etc.
**) Iliad. Δ. v. 142.
***) Laokoon S. 5.
†) Laokoon S. 31—49.

ist von der Seite des Dramaturgs, und verräth in der feinen Manier der Entwickelung den Verfasser der Dramaturgie; Schade aber, daß sie ganz auf die unrichtige Voraussetzung gebauet ist: bei Sophokles Philoktet sey Geschrei der Hauptton des Ausdrucks seines Schmerzes, und also das Hauptmittel, Theilnehmung zu wirken, das doch nicht ist. Und dann Schade auch, daß sie bloß als Dramaturgie, als Anlage zum Drama abgefaßt ist; mich dünkt's besser, sich den Eindrücken der Vorstellung zu überlassen, und nichts als Dramaturg zu rechtfertigen, sondern als ein griechischer Zuschauer auf unverstellte Eindrücke zu merken. —

Und welches sind diese Eindrücke ungefähr? Wenn ein griechisches Stück geschrieben ist, um vorgestellt und nicht um gelesen zu werden, so ist's Philoktet: denn die ganze Wirkung des Trauerspiels beruhet auf dem Leben der Vorstellung. Hin also mit Auge und Geist in die atheniensische Bühne. Der Schauplatz öffnet sich: *) ein Ufer ohne die Spur eines Menschen; eine einsame, unbewohnte Insel mitten in den Wellen des Meers; wie sind diese Reisenden dahin verschlagen? was wird in dieser wüsten Einöde vorgehen? — Hier, hören wir, ist Philoktet, der berühmte Sohn Pöans: Elender Einsamer! der menschlichen Gesellschaft völlig beraubt, hier zur ewigen Einsamkeit verbannet — wie wird er seine Tage hinbringen? — und er ist krank — krank am Fuße mit einem faulenden Geschwüre! — Noch ärmerer Einsiedler! wer wird dich hier

*) Sophocl. Philoct. Act. I.

pflegen, dir Speise schaffen, dich reinigen und verbinden? — Und wie bist du hergekommen? ach! ausgesetzt — ohne Barmherzigkeit, ohne Hülfe — und wegen eines Verbrechens, wegen seines Eigensinns? Nein, wegen seines barmenden Geschreies! Ach! die Unmenschen, was kann der Kranke, der Elende anders, als weinen, als schreien? und selbst diese Linderung ihm nicht zu gönnen, diese kleine Ungemächlichkeit nicht zu ertragen, ihn auszusetzen! Wer hat ihn ausgesetzt? Die Griechen, sein Volk, seine Gefährten — vielleicht geschahe es durch Einen Boshaften? Nein, auf Befehl der griechischen Heerführer, vom — Ulysses selbst. Und eben dieser Ulysses kann uns so etwas so kalt erzählen, so lau abbrechen, er darf noch die Insel sehen, er hat neue Anschläge wider ihn — o des Bösen! wer wollte nicht mit einem armen, einsamen, verlassenen Kranken, mit dem niemand Mitleiden gehabt, gegen den Treulosen Partei nehmen, der ein Werkzeug seines Unglücks war.

Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höhle! — Ist noch etwas Hausgeräth und Speise darin? Zertretenes Gras — ein elendes Lager der Thiere! — Hier muß der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden; ein Becher von Holz, etwas Feuergeräth — ist der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen seiner Krankheit! — Er ist fort — wie weit kann der Elende forthinken? Ohne Zweifel mußte er's — nach Speise vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! Daß er's doch fände! daß man ihn doch sähe!

Indessen *) geht die Scene des Betruges an, da Ulysses den Neoptolemus so weit bringt, daß dieser gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit List, durch Lügen und Ränke gefangen nehmen soll. Ich weiß es, daß die Griechen, zumal Sophokles jene unmoralischen Ungeheuer so hasset, als er nur die moralischen hassen mag, und daß er auf seinem Theater nichts als Menschen, weder Engel noch Teufel vorstellet. Allein Ulysses, wie er hier erscheint, ist nicht bloß der schlaue, der verschlagene Ulysses Homers; er ist ein Verführer, der offenbar Grundsätze der Treulosigkeit verräth, die alle Tugend über'n Haufen werfen, und, pfui des Bösewichts! bei dem das Laster schon zur Sprache durch Grundsätze geworden. Sophokles also will lieber die Vorwürfe der Moralitätspedanten auf sich nehmen, die jeden Ausspruch von der Bühne zu einem Sittenspruche des Pythagoras haben wollen: er mahlt seinen Ulysses lieber schwärzer, als er sonst zu mahlen pflegt — um uns nur desto mehr für den armen Philoktet einzunehmen, der von ihm hintergangen ist, und hintergangen werden soll.

Der Chor und Neoptolem sind nun **) beschäftigt, dieses Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen, sie wiederholen die vorigen Jammerzüge, vermehren sie durch Vermuthungen und — — da läßt sich von weitem ein Aechzen hören! Daß es ein Aechzen und kein Gebrüll sey, zeigt das Betragen Neoptolems, der, überdem mit seinem Auftrage

*) Auftr. 2. **) Auftr. 3.

bestürzt, nicht weiß, woher es kommt? Das Ach kommt näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes, klägliches Ach — nun ist's erst vernehmlich! Sie haben sich nicht geirrt: Philoktet muß kommen, und ach! der Hirte kommt mit einem Tone der Schalmey, und Philoktet mit einem Tone des Jammers — er tritt auf! oder vielmehr er schleicht sich hinan, um —

Nun wird er sich mit Gebrüll auf's Theater werfen? zu schreien anfangen, daß Peter Squenz sagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunstrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechischen so wenig Spur ist! Einen langen Aufzug durch *) spricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er an's Schreien gedenkt; selbst das vorher von ferne tönende Ach hat Sophokles hinter den Scenen gelassen. Der weise Sophokles! wie wird mich der Mann weibisch dünken, wie wird mir sein Ach! verächtlich seyn können, das er nur hinächzte, da er allein zu seyn glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Gespräche immer bergen kann. Der Leidende ist ein Held.

Und für diesen Charakter sorgt Sophokles genau. Er muß sich erst mehr zum Freunde unserer Seele machen, **) ehe unser Körper sympathisiren könnte, und wie bekümmert ist der Arme um die Fremden? Nichts vermuthet er weniger, als daß sie ihm nachstelleten: der Gutherzige hält sie für

*) Aufzug 2.

**) Aufzug 2. Auftr. 1.

Verschlagene, für solche, die seines Theilnehmens werth wären — der Menschenfreund! Er sieht die griechischen Kleider; ein böses Erinnerungszeichen für ihn an die treulosen Griechen; aber dieß hat er vergessen. Wie wünscht er, daß sie Griechen wären; wie verlangt er, wieder einen griechischen Laut zu hören! Das ist ein ehrlicher Grieche, der kann Griechen interessiren. — Er hört griechisch: der arme Philoktet hat für Freude all sein heftiges Weh vergessen. Er lernt den Sohn Achilles kennen, den Sohn seines zärtlichen Freundes: er wird offener; er erzählt ihm seine Geschichte, rührend, wie wenn die Penia selbst erschiene. Er ist ein Freund seiner Freunde; dem todten Achilles opfert er seine Zähre der Freundschaft; er vergißt sich selbst, und seufzet über einen Todten, der glücklicher ist, als er. Er ist ein Freund seiner Freunde; der Sohn des Achilles sieht ihn herzlichen Antheil an sich nehmen, selbst da er ihn hintergeht. Er trauert um den Tod der Helden, und noch edler, er trauert bloß deßwegen, weil sie brave Leute sind; die Nichtswürdigen verflucht er! Wie sehr hat uns nun Philoktet für sich interessirt, als Menschenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und dieser Held soll hier, fern von dem Wetteifer mit andern Helden, auf einer wüsten Insel modern? Schmerzliche Abwesenheit, da jene Thaten thun, da jene mit Lorbeern sterben, so soll er an einer Wunde ächzen, die ja keine Heldenwunde ist. Er, eine so griechische Seele, muß fern von seinem Vaterlande, fern von seinem liebenden Vater, der vielleicht schon zu den Schatten gegangen, sein Leben

verzehren: er ein betrogener Redlicher — — o Neoptolem, du willst ihn verlassen! o daß ihn Philoktet anflehete! Er thut's, und so dringend, er bestürmt sein Herz von so vielen Seiten, daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich seiner! auch unsere Einsprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem, daß ihm der Ekel seiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er — — es ihm verspricht. Er wird ihn doch nicht betrügen! siehe! wie er ihn flehete, wie er ihm danket, wie er ihn noch zu guter Letzt in seine Höhle ladet und —

Nun*) kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: „er soll nach Troja, Ulysses habe dieß dem „Heere öffentlich versprochen" und — den Kaufmann hält er kaum seiner Antwort werth. Eine einzige heroische Verwunderung: „Götter! dieser „Elende, dieser Treulose hat schwören dürfen, mich „ins Lager zu bringen?" verräth die ganze Heldenseele Philoktets; diese redet fort:**) diese will zu Schiffe; diese redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm seine Waffen, vertraut sich ihm in seiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn den Schreienden? Noch nichts! für ihn, den Helden, den Griechen, den Edlen — und dann den im höchsten Grade Elenden, und elender noch dadurch, was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir bloß mit seiner Seele durch die Phantasie, und jetzt erst soll die seltne Scene der Krankheit kom-

---

*) Aufz. 2. Auftr. 2.

**) Auftr. 3.

men. Der Chor *) bereitet auf sie, durch ein Lied auf den äußerst jammervollen Philoktetes, und sie kommt. **) Ich habe sie vorher durchgeführt und mag sie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man sie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeschrei macht, und auf der andern Seite, wie z. E. Brumoi, ***) unter den löblichen Franzosen für nichts, als einen Riegel, ein Einschiebsel, daß fünf Akte voll werden. Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrschet haben, da dieser Akt vorging!

Die Auftritte des körperlichen Leidens sind vorbei, und weiter darf ich nicht. Ich kehre also von der Bühne zu Athen zurück, dahin, wo ich Lessingen gelassen — wie sehr sind wir aber in dem Eindrucke verschieden, den dieses Stück machen soll. Einer von beiden kann nur recht haben, und der andere hat sich nur nicht genug idealisiren können, um nicht zu lesen, sondern zu sehen. Damit dieß mich nicht treffe, will ich auf guter Hut seyn.

Lessing macht „die Idee des körperlichen Schmerzes" zur Hauptidee des Stücks, †) und sucht die feinen Mittel auf, ††) womit der Dichter diese Idee zu verstärken, zu erweitern gewußt hat. Ich gestehe es, daß, wenn dieß die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Lessing angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körper-

---

*) Auftr. 5. **) Dritte Scene.

***) Théâtre des Grecs, Tom. 2. p. 89.

†) Laokoon S. 3. 4. 31. 32.

††) S. 33—49.

lichen Schmerzes ist viel zu verworren und körperlich gleichsam, als daß er z. E. der Frage Platz ließe:*) wo sitzt der Schmerz? außen oder innen? wie sieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorstellung des körperlichen Schmerzes so schwach, um durch solche Sachen verstärkt werden zu müssen, so ist die Wirkung des Theaters verloren: so ist's besser, daß ich hingehe, um die Wuude selbst chirurgisch zu besichtigen. Nein! theatralisch sey die Idee des Schmerzes, und ich mag also auch nichts, als theatralische Verstärkung — von fern, aus den gezogenen Mienen, aus Tönen des Jammers, will ich, wenn Schmerz die Hauptidee des Stücks ist, ihn kennen lernen, und dann ist's mir wohl beinahe gleich, worüber man schreie und sich gebärde, ob über einen lahmen Fuß, oder über eine Wunde im Innern der Brust. Der Kunstrichter verliert alles, wenn er aus der theatralischen Anschauung weichet, und uns zur Verstärkung, zur Glaubwürdigkeit derselben den Attest eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift sey, das wohl so viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe so etwas überdacht, oder nicht überdacht; genug, wenn so etwas auf mich wirken müßte, um meine Idee vom Schmerze zu verstärken. — Lebe wohl, Theater! so bin ich in der Lazarethstube.

Theatralische Rührung also! Und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stücks körperlicher

*) S. 33. 34.

Schmerz ist, gerühret werden? welches sind alsdann die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anders als die gewöhnlichen Aeußerungen: Geschrei, Thränen und Zuckungen; diese gibt auch Lessing*) dafür aus, und gibt sich viele Mühe**), bei ihnen den nicht beleidigten Anstand und ihre entschiedene Wirkung zu erklären. Gut! aber, wenn das Wimmern, das Schreien, die gräßlichsten Zuckungen das Mittel, das Hauptmittel sind, mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, und mein Herz zu treffen: was kann denn die beste Wirkung dieses treffenden Schlages seyn? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders als körperlich sympathisiren: d. i. meine Fibern kommen durch die Theilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dieß Mitleid angenehm? Nichts weniger, das Zetergeschrei, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle sie selbst; die nämlichen konvulsivischen Bewegungen melden sich bei mir, wie bei einer gleichgespannten Saite. Ob der in Zuckung liegende, winselnde Mann Philoktet sey, geht mich nichts an: er ist ein Thier, wie ich: er ist ein Mensch; der menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein sterbendes Thier, einen röchelnden Todten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. Und wo ist nun dieser Eindruck auch nur im kleinsten Maaße vergnügend, angenehm? Er ist peinlich, schon bei dem Anblicke, bei der Vor=

*) S. 3. 32. 34.
**) S. 41—49.

stellung, ganz peinlich. Hier ist im Augenblicke des Eindruckes an keinen künstlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken: die Natur, das Thier leidet in mir, denn ich sehe, ich höre ein Thier meiner Art leiden.

Und welche Gladiatorseele gehörte dazu, um ein Stück auszuhalten, in welchem diese Idee, dieß Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall außer diesen beiden: daß ich entweder illudiret werde, oder nicht. Ist das erste, ist's auch nur ein Augenblick, daß ich den Schauspieler verkenne, und einen zuckenden, schreienden Gequälten sehe: wehe mir! es fährt mir durch die Nerven! Ich kann den künstlichen Betrüger, der sich mir zum Vergnügen, dem Augenscheine nach, aufhängen wollte, keinen Augenblick mehr sehen, sobald der Betrug schwindet, sobald er wirklich würget. Ich kann den Seiltänzer keinen Augenblick mehr sehen, sobald ich ihn fallen, in das unterliegende Schwert stürzen sehe, sobald er mit zerschlagenem Fuße da liegt. Der Anblick Philoktets ist meinem Gesichte unausstehlich, sobald ich es denke, daß er der leidende Philoktet ist. Bloß eine Fechterseele kann in dieser Illusion des körperlichen Schmerzes, wie an jenem sterbenden Fechter, studiren wollen, wie viel Seele noch in ihm sey. Bloß ein Unmensch kann, nach der Fabel von Michel Angelo, einen Menschen kreuzigen, um zu sehen, wie er stirbt.

Lessing mag sagen *), daß „nichts betrüglicher

*) S. 42.

„sey, als allgemeine Gesetze für die Empfindungen „geben zu wollen.“ Hier liegt das Gesetz in meinem unmittelbaren Gefühle selbst, und zwar in dem Gefühle, das am weitesten von allgemeinen Gründen abgehet, das mir, als einem sympathisirenden Thiere, beiwohnt. Sobald der leidende Körper Philoktets mein Hauptaugenmerk ist, so bleibt's, „daß*), je näher der Schauspieler der Natur kommt, „desto empfindlicher Augen und Ohren beleidigt „werden müssen.“ Ein Meer unangenehmer Empfindungen wird über mich ergehen, und kein angenehmer Tropfe mischt sich dazu. Die Vorstellung des künstlichen Betruges — ist durch die Illusion gestört; ich habe nichts als den Anblick eines Zuckenden, mit dem ich beinahe mitzucke, eines Wimmernden, dessen Ach mir das Herz durchschneidet. Es ist kein Trauerspiel mehr, es ist eine grausame Pantomime, ein Anblick, Fechterseelen zu bilden; ich suche die Thüre.

Nun aber lasset uns den zweiten Fall setzen, daß der griechische Schauspieler mit aller seiner Skeuopoiie und Deklamation das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes nicht bis zur Illusion bringen könne (etwas, das Lessing nicht zu behaupten getrauet**), gesetzt also, daß ich ein kalter Zuschauer bleibe: so kann ich mir ja keine widerlichere Pantomime gedenken, als nachgeäffte Zuckungen, brüllendes Geschrei, und, wenn die Illusion vollkommen seyn soll, einen üblen Geruch der Wunde. Kaum würde alsdann der theatralische Affe Philok-

*) S. 52. **) S. 49.

tets zum Zuschauer sagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: „ich weiß! du hast es „alles nichts geachtet; weder mein Geschrei, noch „der üble Geruch wird dir Ekel erregt haben.“ *) Bei einer widerlichen und zum Unglücke nicht täuschenden Pantomime ist dieß unvermeidlich.

Ich schlage die Literaturbriefe **) auf, und finde den Ersten ihrer Verfasser an gründlicher Philosophie in einem andern ähnlichen Falle meiner Meinung. Er untersucht, „warum die Nachahmung „des Ekels uns nie gefallen könne, und gibt zu Ur„sachen an, weil diese widrige Empfindung nur un„sere niedern Sinne trifft, Geschmack, Geruch und „Gefühl: die dunkelsten Sinne, die nicht den ge„ringsten Antheil an den Werken der schönen Kün„ste haben; weil zweitens die Empfindung des Ekels „widrig werde, nicht durch die Vorstellung der „Wirklichkeit, wie bei andern unangenehmen Ein„drücken, sondern unmittelbar durch's An„schauen; und weil endlich in dieser Empfindung „die Seele keine merkliche Vermischung von Lust „erkennet. Er schließt also das Ekelhafte ganz von „der Nachahmung der schönen Künste, und den „höchsten Grad des Entsetzlichen von der pantomi„mischen Vorstellung im Trauerspiele aus, weil „theils die Täuschung hierin schwer wäre, theils „auch die Pantomime auf der tragischen Schaubühne „nur in den Schranken einer Hülfskunst bleiben „müßte.“ Ich wollte, daß der philosophische D.

*) Sophokl. Philokt. Akt. 4. Scene 1.

**) Lit. Br. Th. 5. Br. 82—84.

sich über meinen Vorwurf erklären möchte: denn der körperliche Schmerz Philoktets hat mehr als Einen dieser Gründe wider sich. Seine Täuschung kann nur den dunkelsten Sinn, das thierische Mitgefühl, erregen; die Empfindung darüber ist allemal Natur, und niemals Nachahmung; sie hat nichts Angenehmes mit sich; sie ist kaum der Illusion fähig; sie macht die tragische Bühne zur Pantomime, die, je vollkommener sie wäre, um so mehr zerstreuete. Schlechthin kann also der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerspiels seyn.

Und ist's doch bei Sophokles Philoktet, bei einem Meisterstücke der Bühne! „Wie manches," sagt Lessing*), „würde in der Theorie unwider„sprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen „wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen!" Ich glaube, schwerlich. Was in der Theorie wahrhaftig unwidersprechlich ist, und nicht bloß so scheint, wird nie von einem Genie widerlegt werden, zumal wenn die Theorie in unsern unerkünstelten Empfindungen läge. Mich dauert die Mühe, die sich Lessing gibt, Sophokles zu rechtfertigen, und den Engländer Smith zu widerlegen; beide brauchen es nicht; und wenn sie es brauchten, wenn des Sophokles Hauptzweck wäre, durch die Aeußerungen des körperlichen Schmerzes seinen tragischen Endzweck zu erreichen; so hätte Lessing mit allem, was er Gutes sagt, wenig gesagt.

Aber Sophokles, das tragische Genie, fühlte nur gar zu viel dagegen, diesen Zweck zu erreichen,

---

*) Laokoon. S. 33.

und ging ganz einen andern Weg, der ihm nicht mißrathen konnte, und den Lessing, wie es scheint, von einer Nebenseite gesehen. Ich muß aus dem vorigen Eindrucke, den ich davon geliefert, einige Züge zurücknehmen:

1. Der erste Begriff von Philoktetes ist der Begriff eines Verlassenen, Kranken, Elenden, von Menschen verrathenen Einsiedlers, eines Robinson Crusoe, dessen jammervolle Höhle uns gezeigt wird; diese Situation setzt Lessing mit der ihm gewöhnlichen Stärke aus einander.

2. Der Elende soll noch einen neuen Streich von der List seines alten Feindes leiden; hier schwillt unsere Theilnehmung, und der Kontrast zwischen Ulysses und Neoptolemus macht die ganze Scene menschlich.

3. Der Chor und Neoptolem drücken die Pfeile des Mitleids tiefer in unser Herz: sie singen sein Elend in vollem Maße. Wie begierig sind wir nun, den Mann zu sehen, der hier in der wüsten Insel eine besondere Scene spielt, und auf den neues Unglück lauert. In diesem ganzen Akt ist noch kein Philoktet zu sehen; noch weniger die Vorstellung von seinem körperlichen Schmerz Hauptidee. Sophokles hat in diesem Akt dreierlei Vorsicht, uns erst auf Philoktet lange vorzubereiten, ehe er auftritt; das Schwerste und Untheatralische in Erzählung und nicht in Handlung zu zeigen: unser Herz und unsere Phantasie ihm zu sichern, damit wir erst — auch nur seinen Anblick ertragen lernen. Und gleich als ob dieser noch nicht genug vorbereitet wäre,

muß den wilden Mann ein fernher murmelndes Ach anmelden, das sich nähert, und —

1. Nun sind durch den Anblick der Fremden die Seufzer weg, völlig weg. Warum das? warum läßt sie Sophokles so ganz hinter der Scene? Erst muß er ihn nicht bloß vor Verachtung sichern, sondern seinem ganzen ersten Anblicke nach, ist Philoktet ein leidender Held. Ich weiß nicht, warum Lessing diesen ersten Eindruck, in dem der Held erscheint, nicht verfolget: wimmern haben wir ihn kaum von fern gehört, jetzt sehen wir ihn dulden. Mitten unter verbissenen Schmerzen steht und spricht der Menschenfreund, Grieche, Held — warum hat Lessing das Interesse nicht mehr entwickelt, das er als Grieche, als ein theilnehmender Freund der Fremden, als der Verehrer griechischer Helden, wirket? Man kann kaum mehr für ihn sympathisiren, als man schon gestimmet ist.

2. Und noch zeigt er eine große Seite. Der eben jetzt Flehende hört Ulysses neuen Verrath, und wie ist der flehende Elende plötzlich in einen Helden verwandelt!

3. In einen Helden, der gegen seine Feinde noch der ungedemüthigte Stolze bleibt: Originalzug der griechischen Größe: „Liebe gegen die Freunde, „unwandelbaren Haß gegen die Feinde!"*) Und wer anders, als ein Redlicher, kann Neoptolem seine Pfeile und sein Leben so großmüthig anvertrauen? — Ein solcher Mann ist nicht bloß auf alle

Wege

*) Laokoon S. 43.

Wege vor Verachtung gesichert; er hat unser ganzes Herz.

4. Das Chor bereitet uns auf die Scene des Elendes, und ist offenbar in dem Tone der Ehrfurcht gegen einen Helden, der da duldet, der so lange geduldet hat, nicht, der da schreiet. — Wie wenig, wie wenig ist doch also der Philoktet des Sophokles seinem Hauptzuge nach auf der Bühne der, den Lessing gewohnt ist, als den Gräßlichen zu charakterisiren, noch ist er immer der große duldende Held; und das in zween langen Auftritten!

Und beinahe fängt die Idee von seinem Elende, und von dem Versprechen des Neoptolemus an zu schwinden; und nun kommt der Anfall. Es ist bloß ein Anfall, und ich weiß nicht, wie Lessing die Wahl einer Wunde rühmt,*) die doch keinen andern Vortheil bringen konnte, als ein ekles Ach fünf Akte lang zu dehnen! Sophokles wußte was besseres zu wählen — eine kurze Anwandlung. Sie legt er in die Mitte des Stücks zur Auszeichnung: sie kommt plötzlich; um so eindrücklicher wird das Gift, als eine Strafe der Götter, nicht bloß als eine schleichende Krankheit; sie kommt ruckweise, um durch ein Anhalten den Zuschauer nicht zu ermüden; sie schweift in Raserei aus, um den Zuschauer von der Pantomime mehr auf die leidende Seele zu wenden; sie wird lange von Philoktet unterdrückt, und nur mitten unter Gesprächen mit einzelnen Tönen des Jammers begleitet; sie endet sich in einem ruhigen Schlafe, und der läßt uns erst Zeit zu überdenken,

---

*) Laokoon S. 33.

was Philoktet ausgestanden. Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen, als wenn man ihn bloß für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes halten, und das ganze Stück nicht mehr verkennen, als wenn Philoktet da seyn sollte, um über eine Wunde zu schreien und zu heulen. Der Anfall ist vorüber, und nach so wenig als vor — — Doch ich mag ja keinen Kommentar über Sophokles schreiben — Wer urtheilen will, lese!

So kann also Winckelmann seinen Laokoon mit Philoktet vergleichen! So kann das Schreien wohl nie, und am wenigsten bei Homer der Charakterzug eines Helden gewesen seyn! So ist wohl nie Schreien das Hauptwerk des Philoktet, um Theilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Drama! So hat das Schauspiel gewiß seine eigene schöne Natur, und genaue Grenzen zwischen andern Dichtarten. So kann man es ohne Sünde eine Reihe handelnder, dichterischer Gemählde nennen! Wer könnte uns über diese Materie besser belehren, als — der Verfasser des Laokoon und der Dramaturgie selbst, wenn er sich „über das Maß der Pantomime in der Tragödie, über die eigene schöne Natur des Drama, und über die besondern Grenzen zwischen Mahlerei und Schauspiel besonders erklärte?“

6.

Der große Winckelmann hat uns die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeiget, daß wohl keiner als ein Unwissender und Fühlloser es läugnen wird, „ihr Hauptgesetz in der bildenden Kunst sey

„Schönheit gewesen.“ Deß ungeachtet dünkt mich noch die erste Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen so hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierin den Preis abzulaufen? Lessing gibt auch ein Supplement*) dazu, da er uns den Griechen, im Gegensatz mit dem Kunstgeschmack unserer Zeit, als einen Künstler zeiget, der der Kunst nur enge Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket: „sein Künstler schilderte nichts als das Schöne.“

Nichts als das Schöne? Nun ja! mein Leser, ich habe die weisen Erinnerungen und Einschränkungen gelesen, die man wider diesen Lessing'schen Satz sehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Lessing erst verstehen, ehe man ihn widerlegt. Will er sagen, daß die Griechen nichts Häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünsche an einem andern Orte**) die Worte weg: „die Griechen haben nie „eine Furie gebildet.“ Denn ginge sein Satz so weit: so hätte Klotz noch in jeder seiner künftigen Schriften Gelegenheit, ein Beispiel anzubringen, daß die Alten auch Furien, Medusen u. s. w. gebildet hätten — etwas, was wohl jeder weiß, der etwa ein Museum durchlaufen.

Oder hätten die Alten das Gesetz gehabt, häßliche Figuren auch schön zu bilden, weil, was gebildet werde, schön seyn müsse? Ich weiß, daß man ihn auch so verstanden, und alsdann die liebe Me-

*) Laokoon S. 9—22.

**) Laokoon S. 16.

duse statt alles angeführt; allein auch dieß ist nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verstehe ihn so: es sey bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, das erste Beste zu schildern und zu bilden, um bloß durch die Nachahmung Werth zu erhalten, bloß durch Aehnlichkeit sich als Künstler zu zeigen: sondern hier habe ihr Geschmack das Schöne zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht bloß mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. Und in diesem Verstande bleiben folgende Bestimmungen ja von selbst eingeschlossen.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man nicht jede einzelnen Beispiele; denn die Pausons, Pyreicus und andere Rhyparographen, so lange sie nicht Schulen ziehen, und diese mit andern, mit den Schilderern der Schönheit, noch nicht um den Vorzug streiten dürfen, hindern nichts.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, muß man die Worte eines Gesetzgebers, *) eines politischen Philosophen, nicht als Beweis des Gangbaren annehmen; denn sie sagen, was da seyn sollte, nicht was da ist.

Die besten Zeugen eines herrschenden Geschmacks sind die öffentlichen Kunstwerke, die Anordnungen der Obrigkeit; und da Lessing auch vorzüglich auf diese gesehen, so lehrt man ihn ja nichts

*) Laokoon S. 11. Not. b. wo Lessing die Worte Aristoteles anführet.

neues, wenn man sich vernehmen läßt;*) der griechische Künstler schilderte nichts als das Schöne — „Entgegengesetzte Zeugnisse der Schriftsteller und „Beispiele der Künstler bestimmen mich, dieser „Beobachtung engere Grenzen zu setzen, und sie „bloß auf öffentliche Denkmäler einzuschränken." Ich denke, daß das Lessings erste Quelle gewesen, und er sucht ja vielleicht Anordnungen, wo selbst keine sind.**)

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabsicht gewesen, oder der Geschmack der Religion nicht geändert werden konnte. Lessing macht sich diese Einschränkung selbst,***) und sie ist's, die seinen Satz so mildert, daß, ich gestehe es, er freilich durch ihn so viel oder so wenig bedeuten kann, als er will.

Um endlich vom herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man freilich nicht alle Zeiten gleich, sondern die, da der Geschmack schon ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erscheint; im ersten Fall ist noch kein Gesetz gegeben, im zweiten ist's eine Zeitlang unter die Bank gebracht; deßwegen aber noch immer Landesgesetz. — Und nach diesen Bestimmungen kann Lessing allerdings festsetzen: „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz „der bildenden Künste gewesen."

---

*) Klotz Geschichte der Münzen S. 41. 42.

**) Laokoon S. 12. das Gesetz der Thebaner εις το χειρον ist mir noch zweifelhaft.

***) Laokoon S. 103.

Allein bei welchen Alten? seit wann? wie lange? welche Unter= welche Nebengesetze? und woher ist's bei den Griechen so vorzüglich, vor allen Nationen, höchstes Gesetz geworden? Andere wichtige Fragen, wo bei der letzten mir Winckelmann selbst kaum ein Genüge thut.

Lessing kommt auf zwo Situationen, die hierin einschlagen: „daß bei den Alten auch die Künste „bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen, und „was die bildenden Künste auf den Charakter einer „Nation wirken können.“ *) Allein, über beides konnte er sich nur im Vorbeigehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bei den Griechen Gesetze über die Kunst nicht bloß, wie weit es Lessing annimmt, erlaubt, sondern nöthig gewesen; wie bei ihnen Kunst und Poesie und Musik weit mehr zum Wesentlichen des Staats gehöret habe als jetzt; wie der Staat also nicht ohne sie, als seine damaligen Triebfedern, und sie nicht ohne Staat haben seyn können; wie also die Wirkung der Nation auf die Kunst, und der Kunst auf die Nation nicht bloß physisch und psychologisch, sondern auch großen Theils politisch gewesen; wie bei den Griechen also aus so manchen Ursachen, und nicht bloß ihres Nationalcharakters, sondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ihrer Kultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke hat haben können, und mehr Eindrücke hat machen

---

*) Laokoon S. 12—15.

müssen. Ein wichtiges Problem,*) zu dessen Auflösung mehr als einige Kenntniß der Griechen von der Oberfläche her gehöret. Unsern gewöhnlichen Graeculis also, die jetzt nach dem Modegeschmacke von nichts so gern als von Kunst, von Schönheit der Griechen sprechen, ist ein Gedanke hieran so wenig eingefallen, daß sie alles glauben erklärt zu haben, wenn sie von nichts, als einer gewissen feinen, schönen Empfindung der Griechen für die Kunst und für die Schönheit, schwatzen; von einer Empfindung, die sie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unsern deutschen Neugriechen wieder auflebe. Alle Klotzischen Schriften sind von diesem süßen Geschwätze voll;**) denn freilich aus einer gewissen unnennbaren Empfindung, aus einem sechsten Sinne für die Schönheit, kann man alles, was man will, ohne Kopfbrechen ausfinden. — Ein philosophischer Kopf, wie Lessing, konnte mit solcher qualitas occulta nicht zufrieden seyn; und welcher halbphilosophische Kopf wird sich denn damit lächelnd begnügen können?

Doch nicht zu weit vom Laokoon! Wenn bei den Griechen Schönheit das höchste Gesetz der Kunst war; so mußten gewaltsame Stellungen, häßliche

---

*) Ein Programm von Heyne, de causis fabularum seu mythorum veterum physicis, hat mir mehr Genüge gethan, als die ganze Philosophie des Banier; wie überhaupt dieser würdige Kenner der Alten von seinen Griechen das Schwerste gelernt: stille Größe, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

**) S. Klotz Gesch. der Münzen, S. 106. 107.

Verzerrungen vom Künstler entweder gemieden, oder herabgesetzt werden; und Lessing gibt davon die besten Exempel. Indessen hat er Widerspruch gefunden, und einer seiner Widersprecher *) ist, wenn er jetzt einen Stein findet, der dafür, jetzt einen, der dawider zu seyn scheinet, auch im Wechselfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leser endlich nicht weiß, wie ihm ist. Ob sich hier nicht ein fester Faden ziehen ließe?

Zuerst also: der mythische Cirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet; ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptischen, allegorische Ungeheuer; noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild; noch, wie die hetrurischen, traurige und unanständige Figuren; sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegriffs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisirt, daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu seyn, was sie seyn sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmt, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freilich nicht immer μειλιχιος, der auch oft der

---

*) Klotz Acta litter. conf. mit der Gesch. der Münzen, und diese mit der Schrift über die geschnittenen Steine.

Zornige, der Grimmige war; und der Dichter konnte ihn seinem Zwecke gemäß schildern. Wie aber der Künstler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter sehen, da sein Zorn doch mit dem Ungewitter übergeht? Was also natürlicher, als daß er zu dem ewigen Anblicke seines Kunststückes den Anblick einer schönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernst in sein Gesicht schuf? — Nun kann es freilich, und insonderheit in der ältern Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben; allein, was thut dieß? der Hauptbegriff bei Jupiter, selbst wenn er den Donner wirft, bleibt doch — hoher Ernst, schöne Größe; dieß ist seine bleibende Gestalt, jene geht vorüber.

Venus, wenn sie um den Adonis trauert, raset bei Moschus fürchterlich: auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein ist diese Raserei, dieß zänkische Gesicht, dieser Zorn im Antlitze denn wohl ihre beständige Miene, ihr nothwendiger Charakterzug? Nein! er ist vorübergehend, er ist eine vorbeiziehende Wolke; nun soll der Künstler Venus, Apollo, Juno bilden — Will er nicht Unsinn oder Eigensinn beweisen, so wird er die Miene nehmen, die Venus, Apollo, Juno eigen ist; in der sie sich zeigen würden, wenn sie ihm zur Bildung erschienen; und dieß ist — eine Gestalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythischen Cirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war: z. E. Medusenköpfe, Bacchanten, Giganten, Silenen, Furien u. s. w. Medusa gehe voraus, denn Pallas trägt sie auf ihrem

mächtigen Schilde. Meduse, ist sie eine Gestalt, die nothwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur Eine Gestalt wüßte, die im höchsten Grade fürchterliche? Die so viel über die himmlische Bildung der Meduse, als von einem: Ich weiß nicht warum? und einer Paradoxie reden, *) sollten wissen, daß Medusen diese Bildung eigenthümlich, daß sie eine Reizende gewesen, die Neptun zur Liebe bewegt, und darüber von der jungfräulichen Minerve verwandelt worden. **) Nun sollte sie der Künstler bilden: zwei Gestalten lagen vor ihm und er wählte — die schöne vor ihrer Verwandlung; aber um sie als Meduse zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

Um diese Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg, als mich „auf das besondere Gefühl der Griechen und Römer für die „Schlangen" zu berufen?***) Ein besonderer Appetit, der — hier aber nichts erklärt. Eine schöne Meduse ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Meduse — ein bloß schönes Gesicht gewesen; so und aus keinem Schlangenappetit mußte also der Künstler diesen Charakterzug brauchen. Und warum sollte er's nicht? Wenn er die Schlangen

---

*) Klotz Gesch. der Münzen. S. 46. 47.

**) Pausanias erzählt ihre Geschichte noch bequemer für die Kunst, v. Corinth c. 21.

***) Klotz Gesch. der Münzen, S. 47. „Es ist wahr, daß „unser Gefühl über diesen Punkt eben so verschieden von dem „Gefühl der Griechen und Römer ist, als von der Empfin„dung des Kannibalen u. s. w.

in die Haare versteckt, so können sie zieren; und was an ihnen hervorblickt, ist das was Häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dieß Schreckliche gemäßigt, mit einem schönen Antlitze kontrastirt, ist angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen von der Macht der Göttinn, ist also hier als Charakterzug nöthig, und zum vielfassenden Eindrucke tauglich; es erhebt die Schönheit. Meduse also durfte nicht nothwendig ein Bild der Häßlichkeit seyn.

Und die *Furien* eben so wenig. Die *Ehrwürdigen*; so nannten die Athenienser sie, und so konnten sie die Künstler bilden: „weder an ihren „Bildnissen," sagt Pausanias, *) „noch an den Ab„bildungen der unterirdischen Götter, die im Areo„pagus stehen, ist was Fürchtliches wahrzunehmen." Und wenn nicht an den Furien, an den eigentlichen Rach= und Plagegöttinnen: wenn nicht an den unterirdischen Göttern; wenn nicht selbst im Areopagus, dem ernsthaftesten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Gräuliche der Hauptcharakter seyn *müssen*?

Ich darf also behaupten, daß alle mythischen Figuren des Cirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und beständigen Charakter gemäß, haben erscheinen sollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur nothwendigen Bildung haben *durften*. Selbst bis auf den Schlaf und den Tod **) erstreckt

---

*) In Attic. c. 28.

**) Laok. S. 121. Die Lessing'sche Erklärung des διεστραμμενους τους ποδας scheint dem Sprachgebrauche

sich dieß, die beide als Knaben, in den Armen der Nacht ruhend, vorgestellt wurden, und sogar bis auf die höllischen Götter — schönes Feld von Vorstellungen für den Künstler, dem also seine Religion es wenigstens nicht auflegte, zur Schande des Geschmacks, und zum Ekel der Empfindung arbeiten zu müssen. Da waren keine Bilder des Abscheues, wie in der skandinavischen und andern nordischen Religionen; keine Fratzenvorstellungen, wie in den Mythologien der heidnischen Mittagländer; kein Knochenmann, der den Tod, kein Ungeheuer, das den Teufel vorstellen sollte, wie nach den Idolen unseres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen, was den sinnlichen, den bildsamen Theil der Religion anbetrifft, die beste Mythologie gehabt; selbst die Kolonien ihrer Religion nicht ausgenommen.

Zweitens: doch aber gab es ja so häufige Vorstellungsarten, Situationen, und Geschichte ihrer Religion, die immer auch für den Künstler widerliche Gestalten liefern mußten, wenn nicht als Haupt-, doch als Nebenideen; wie nun? Als Nebenideen freilich, und eine Mythologie, die nichts als Gestalten in seliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine todte, einförmige Mythologie gewesen. Genug aber, daß dieß Nebenideen, unterge-

---

zu widersprechen; und wenn es auf's Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: „sie schliesen mit über „einander geschlagenen Füßen," d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafs und Todes anzuzeigen u. s. w.

ordnete Begriffe, wandelbare Vorstellungen waren; bei solchen befand sich der Dichter recht wohl und der Künstler auch noch so unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E., der die Giganten unter seinem Wagen hat, kann und soll auf sie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Gestalten, seinen Blitz schleudern; aber diese Gestalten sind ja nicht der Hauptanblick: sie sind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet, und also da, das Majestätische in ihm zu vermehren; nicht also wider das Hauptgesetz der Kunst. Ein schöner Bacchus unter taumelnden Mänaden und ausgelassenen, mit Pausbacken blasenden Bacchanten, unter Silenen und Satyrn, wird um desto herrlicher und schöner erscheinen. Die fürchterliche Meduse auf dem Brustharnische der Pallas wird die nämliche Schönheit ihrer Göttinn noch mehr erheben: denn hier ist sie nicht Hauptfigur, sondern Zierrath der Kleidung. So Perseus mit seiner Gorgone: Vulcanus, der Hinkende, mitten im Saale der Götter: so Cerberus unter den Füßen des majestätischen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geschont, wenn man bedacht hätte, daß in einer Komposition von Figuren auf eine Nebengestalt ja nicht das Hauptgesetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Heroen, noch menschlichen Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demuth. Allein also, für sich selbst

genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit, wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hinderniß; seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübniß erschüttert: freilich wird er nicht den stoischen Weisen machen, aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höhern Natur widersprechen dürfen?

Hier stehe die Abschilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia. Timanthes verhüllte ihn; warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat sich, sagt Plinius, *) in den traurigen Physiognomien erschöpft, so daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dieß läßt Lessing den Plinius sagen, **) und — — widerlegt also die von ihm gegebene Ursache mit Recht, denn es ist wahr, „daß mit dem Grade des Affekts sich „auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts ver„stärken; daß der höchste Grad die allerentschieden„sten Züge habe, und nichts sey der Kunst leichter, „als diese auszudrücken.“ Plinius hätte also Unrecht, und der Schriftsteller ***) noch mehr Unrecht, der, ohne diese von Lessing angegebene Ursache zu entkräften, dem Plinius glaubt, bloß weil er idoneus auctor ist. Aber wie, wenn Plinius dieß nicht gesagt hätte?

Plinius Stelle ist diese: Timanthes cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et

*) Lib. XXXV. Sect. 15.
**) Laokoon S. 18. 19.
***) Klotz act. litter. vol. III. p. 291.

tristitiae omnem imaginem consumsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere. Was sagt nun Plinius? daß Timanth sich an traurigen Physiognomien erschöpft, daß er dem Vater keine traurigere hätte geben können? Nein! sondern daß diese noch traurigere seiner nicht würdig gewesen wäre, daß er ihn in derselben nicht würdig hätte zeigen können. Ich will dem Valerius Maximus *) folgen, wie er Timanths Gemählde angibt: Kalchas erscheint betrübt, Ulysses traurig, Ajax stößt eben ein Ach aus, Menelaus windet die Hände — wie nun Agamemnon? nicht anders als starr, sinnlos, betäubt, die Züge des Gesichts eisern angeheftet, oder — rasend; denn so äußert sich, dünkt mich, der höchste Affekt. Würde sich da nun Agamemnon würdig zeigen? Der Anblick eines Starrsehenden, ist er würdig eines Vaters? Kaum! Und der die Hände windende Menelaus, der ächzende Ajax, der traurige Ulysses, der betrübte Kalchas würden gerührter scheinen, als der starre Vater selbst. So erscheine dieser rasend? Ein unnütz rasender Held, ein knirschender Agamemnon ist ein unwürdiger Anblick. Wenn Menschen sein Kind ertödten, so rette er's; er winde Kalchas das Opfermesser aus der Hand, und mache sich nicht durch sein Geschrei, durch seinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fordert es das Wohl der Griechen; ist's einmal zugestanden: König, so wisse dich zu fassen, und wenn

*) Valer. Maxim. Lib. VIII. Cap. 11.

dein väterlich Herz bricht, so — wende dein Auge weg; verhülle dein Antlitz, so erscheinst du würdig des Vaters, und des Königes, und des empfindbaren Griechen und des patriotischen Helden.

Auch würdig der Kunst des Mahlers? Mit dem Vorigen zusammen; ob aber dieser letzte Zweck der einzige und Hauptzweck gewesen? ob die schönen Raisonnements eintreffen, die Lessing dem Timanthes Schuld gibt, *) „daß er die Grenzen seiner „Kunst gekannt, daß er das Häßliche, das Verzerrende im Gesichte Agamemnons gerne gelindert „hätte; da es aber nicht anging — so habe er ihn „verhüllet. Die Verhüllung sey eben ein Opfer, „das der Künstler der Schönheit gebracht habe;" weiß ich nicht; wenigstens konnte ihm das Opfer nicht schwer werden, denn er brachte es aus fremden Mitteln. Mehr als Ein Dichter **) hatte schon im Schauspiele den Agamemnon verhüllet, und Timanth durfte also nicht erst mit sich darüber vernünfteln. Er wäre frech gewesen, wenn er, was der Dichter verhüllt hatte, hätte entblößen wollen, zumal es auf seine Kunst so sehr zutraf. Warum ihn aber der Dichter verhüllt? ob etwa einem künftigen Timanthes zu gut? ob etwa eine Figur zu verhüten, die sich nicht mahlen ließe? ob um der Kunst ein Opfer zu bringen? Der Kunst freilich; aber kaum dem Pinsel des Timanthes, sondern seinem eigenen Schauspiel, und der Grazie desselben! Nicht, als wenn diese bei der Opferung eines Kindes einen

*) Laokoon S. 19.

**) Z. E. Euripides in seiner Iphigenia u. s. w.

einen stoischen Helden forderte; so unmenschlich ist die griechische Grazie nicht. Nicht, als wenn sie einen betrübten ächzenden Vater nicht duldete; warum nicht, wenn es damit gethan wäre? Aber hier sollte er den höchsten Ton des väterlichen Schmerzes, und des entsetzlichsten Jammers, ihn sollte ein Held anstimmen, der zugleich König war, der dadurch die Griechen rettete, der ihnen die Opferung versprochen hatte; dieser also sein Wort brechen, sein Volk nicht lieben, dafür auch nicht etwas Saures thun wollen? Er lasse sie opfern, er rase nicht, wie ein Klageweib, vergebens umher: er wende sein Auge ab, und weine väterliche Thränen; so erscheint er — würdig des Königs und des Vaters, mithin auch würdig der theatralischen Grazie. Nur da diese einer andern Person, einer Clytämnestra, einer Hekuba und andern Helden noch wahrscheinlicher manches hätte erlauben können, was sie, in dieser Situation, diesem Agamemnon nicht erlaubte; so sieht man, daß auch bei Euripides diese Verhüllung mehr ein Opfer für seinen Helden in dieser Situation, als für den Helden absolut, oder absolut für die Grazie der Schauspielkunst gewesen; und daß die Grazie einer fremden Kunst hier gewiß ganz beiseite trete.

Indessen, wie es sey, so bleibt Timanthes Gemählde, selbst bis auf den schreienden Ajax desselben,*) für Lessing, und selbst der rasende Ajax,

*) Lessing kann dem Valerius immer glauben, denn auf den schreienden Ajax fällt in dem Gemählde nicht das Hauptaugenmerk: und also auch nicht der Mittelpunkt, die Nerve

Bayerische Staatsbibliothek München

die fürchterliche Medea, der leidende Hercules, der seufzende Laokoon — und immer zehn Beispiele gegen ein gegenseitiges bestätigen seinen Satz, „wie sehr „die griechischen Künstler das Häßliche vermieden, „und wie sorgfältig, auch in den schwersten Fällen „Schönheit gesucht.“ Sollte man aber in der neuern Zeit, mit Ausdehnung der Kunst auch über die Grenzen des Schönen, das Wesen derselben haben ändern, und ihr ein neues Obergesetz: „Wahrheit und Ausdruck,“ geben wollen?*) oder sollte diese Uebertragung über die Grenzen des Schönen nicht auch zu unserer Zeit bloß „Eigenschaft des Ge„schmacks in der und jener Schule“ und also eine Kakozelie seyn, an der es den Griechen bei ihrem Pauson und Pyreicus auch nicht fehlte? Die Frage wird sich im Folgenden mehr ergeben. „Wenn man „in einzelnen Fällen den Mahler und Dichter (und „also auch die Kunst zweier Zeiten) mit einander „vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl „zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt „haben, ob sie ohne allen Zwang auf die höchste „Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.“ **) Und wer hat hier in einer freiern Luft geathmet?

7.

„Ein äußerlicher Zwang war bei dem alten „Künstler öfters die Religion.“ Bacchus mit Hörnern ist Lessingen***) hier das erste Beispiel, das

---

seines Satzes, der das Ganze der Komposition, nicht eine Nebenfigur treffen will.

*) Laokoon S. 10. 23. **) S. 162.

***) Laokoon S. 103.

ihn auch scheint auf diese so wahre Ausnahme gebracht zu haben. „Bacchus mit Hörnern! in der „That," sagt Lessing, „sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und „können nur Wesen geziemen, denen man eine Art „von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier „ertheilte." Und sorgfältiger kann nicht ein Freund bedacht seyn, seinem Freunde die Hörner von der Stirne wegzuschaffen, als Lessing für seinen schönen Bacchus besorgt ist.

Er erklärt sie also zuerst für einen bloßen Stirnschmuck. *) Und woher ein Stirnschmuk? Aus der Stelle des Dichters —

tibi cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est:

„Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen," sagt Lessing, „und so waren die Hörner ein Stirnschmuck, „den er aufsetzen und ablegen konnte." Wie? folgt dieß letzte also wohl aus der Stelle Ovids, aus einer feierlichen Anrufung desselben? War Bacchus nicht ein Gott, der sich also auch, wie andere Götter, in mehr als einer Gestalt zeigen, der bald in jungfräulicher Schönheit, bald im fürchterlichen Schlachtgetümmel fürchterlich, bald als ein schöner Jüngling, wie den Seeräubern Homers, erscheinen konnte? Und hatte Bacchus dieß nicht bloß mit andern Göttern gemein, sondern zu einem ihm eigenen Vorzuge, der Gott von tausend Gestalten (μυριομορφος) zu seyn, und also auch die unzählig

*) Laokoon S. 95.

vielen Beinamen zu haben, die ihm Orpheus, die Epigrammatisten, Nonnus u. a. geben? folgt's da wohl aus der Stelle des Ovids, daß Bacchus — — dadurch διμορφος, πολυμορφος, μυριομορφος werden könne, wenn er — — seine Hörner ablege, wie ungefähr eine alte Jungfer ihre falschen Zähne und Brüste? armes Lob! — Einem frommen, christlichen Ehemann mögen seine Hörner einen bloßen Stirnschmuck und eine Krone der Geduld von bewährtem Golde bedeuten; nicht dem mythologischen Bacchus.

So mögen es wohl keine Bacchus seyn, die mit hervorsprießenden Hörnern dastehen, sondern lieber Faunen;*) denn „in der That sind solche natürliche „Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, „und können nur Wesen geziemen, denen man eine „Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier „ertheilt.“ Mit solchen geziemenden Schlüssen! als wenn Bacchus nicht oft genug diesen und noch ungeziemendere Namen bekäme: als wenn er nicht oft genug κεραος, δικερως, χρυσοκερως, ταυρωπος, ταυρομετωπος, ταυροκερως, κερασφορος, gehörnt, zweigehörnt, goldgehörnt, stiergehörnt hieße! Kurz, die Hörner waren in gewissen Deutungen ihm wesentlich, und gehörten mit zu seiner heiligen Allegorie, in der ihn die Griechen mit von andern Völkern, die die Allegorie noch über die Schönheit der menschlichen Gestalt liebten, bekommen hatten.

Ob aber Bacchus in allen**) seinen Tempeln

---

*) Laokoon S. 104. **) S. 103.

nicht anders als gehörnt erschienen, ist wieder auf der andern Seite zu weit, und hat für Lessing keinen Vortheil, als nachher *) seine Errathungskunst zu üben, wo denn alle diese gehörnten Statuen Bacchus geblieben seyn mögen, da wir jetzt keine haben. Mir dünkt's genug, daß der bei den Dichtern vielgestaltige Bacchus auch bei den Künstlern, auch in seinen Tempeln „in mancherlei Gestalt" gewesen sey; daß, nach der ältern allegorisirenden Mythologie, dem Bacchus die Hörner sehr bedeutend und also auch für den Werkmeister, der der Religion arbeitete, ein Attribut des Bacchus seyn müssen; daß in den bessern Zeiten, da die Griechen selbst vieles von ihrer heiligen Allegorie der Schönheit aufgeopfert, auch die ganz schönen Statuen des Bacchus, insonderheit in feinen Kunstwerken, die besten geworden; und so zerstieben alle Widersprüche von selbst.

Ueberhaupt sollte das mehr auf Kunst und Dichtkunst angewandt werden, was die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Religion auf beide gewirket. In den ältesten Zeiten, da noch die fremden, von außen überbrachten, Begriffe galten, waren freilich die Vorstellungen der Götter oft unwürdig, und Jupiter selbst schämte sich nicht, mit beiderlei Geschlecht, mit einem Beile, und in Gestalt eines Mistkäfers zu erscheinen. Bald aber entwölkte sich dieß allegorische Gehirn der Aegypter und Asiaten in der freien griechischen Luft; die unnützen Geheimnisse und Deutungen in Mythologie,

*) Laokoon S. 104.

Philosophie, Poesie und Kunst wurden unter den Griechen aus ihren verschlossenen Kammern auf offenen Markt getragen, und Schönheit fing an, das Hauptgesetz der Poesie und Kunst, nur bei jeder auf eigene Art, zu werden. Homer, der Sohn eines himmlischen Genius, ward der Vater schöner Dichter und schöner Künstler; und glücklich ist das Land, dem in der sinnlichen Poesie und der noch sinnlichern Kunst, der Geist seiner Zeit in Religion und Sitten und Gelehrsamkeit und Kultur so wenig Zwang auflegt, als Griechenland in seinen schönsten Zeiten. Ich wundere mich, daß Winckelmann in seinen Schriften diese Abstreifung fremder, alter, allegorischer Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeigt hat; es ist ein Hauptknoten in dem Faden der Kunstgeschichte: „wie die Grie„chen so manche fremde drückende Ideen in die ihnen „eigene schöne Natur verwandelt haben!"

Von hier aus ginge der sicherste Weg, um zwischen inne durch Bedeutung und Schönheit, durch Allegorie und Schönheit der Kunst und Poesie unbeschädigt durchzukommen; ich würde aber mit einmal zu tief in den Unterschied der dichtenden und bildenden Kunst tauchen müssen — also zurück zu unsern Prolegomenen.

8.

Wenn Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst ist, freilich, so muß Laokoon nicht schreien, sondern lieber nur beklemmt seufzen; denn, wenn schon Sophokles zu seinem theatralischen Auftritt einen brüllenden Philoktet eben so ungereimt fand,

als Lessing den stoischen Philoktet findet: wie viel mehr der Künstler, bei welchem ein Seufzer und ein Schrei des offenen Mundes ewig dauert.

Ohne es nun durch eine Handvoll Vermuthungen ausmachen zu wollen, wer den andern nachgeahmet, ob der Künstler den Dichter, oder der Dichter den Künstler? führe ich nur eins an, was Lessing in dem Augenblicke*) nicht beigefallen, daß es außer Pisander,**) der nur als eine Quelle Virgils im Unbestimmten angegeben wird, Griechen gegeben, aus welchen Virgil den nähern Gegenstand, die Geschichte Laokoons selbst, geschöpft haben könne. Daß unter Sophokles verlorenen Stücken auch ein Laokoon sey, hat Lessing selbst angeführt,***) und Servius meinet, daß Virgil die Geschichte Laokoons aus dem Griechischen des Euphorion geschöpfet. — Vermuthungen, die wenigstens weiter bringen können, als der leere Name eines Pisanders, oder ein Quintus Calaber, der es nicht verdiente, von Lessing†) auch nur als ein halber Gewährsmann angeführt zu werden; denn was geht seine ganze Giganten-Erzählung unsern Virgil oder Laokoon an?

Quintus Calaber ist ein später Schriftsteller, ein übertreibender Dichter, ein seynwollendes Original — mehr Umstände braucht es nicht, ihm bei dieser Sache den Zutritt eines Zeugen streitig zu machen. Er dichtet bei seinem Laokoon so weit in die Welt hinein, daß die dichterische Fabel

*) Laokoon S. 50—57. **) S. 51.
***) S. 8. †) S. 52.

kaum mehr Fabel bleibt; sie wird ein abenteuerliches Riesenmährchen. Warum muß unter dem warnenden Trojaner die Erde erbeben? Wenn Troja durch die List der Minerva fallen soll, was braucht's die ganze Macht Jupiters, Neptunus und Pluto's? Warum müssen seine unschuldigen Augen verblinden? warum muß er rasen? Etwa um noch blind und verstockt fortzufahren in seinem Rathe, und also als ein trotzender Gigante gegen die Götter zu erscheinen? — Etwa weiter durch diesen verstockten Rath noch erst die neue Verbrecherstrafe der Drachen zu verdienen. — Was braucht's den gutgesinnten Patrioten erst in einen Himmelsstürmer, in einen tollen Verbrecher umzuschaffen, und nachher gar — Unschuldige für ihn leiden zu lassen? Dem Laokoon selbst geschieht nichts von den Drachen: seine armen unschuldigen Kinder werden ergriffen, und zerfleischt, — abenteuerliche, abscheuliche Scene, ohne Wahl und Zweck, ohne Zusammenordnung und dichtenden Verstand!

Ich bleibe also bei Virgil und dem Künstler. Virgil mag aus Pisander, aus Euphorion, und woher es sey, geschöpft haben, so schöpfte er als Dichter, als epischer Dichter, als Homer der Römer. Er kleidete also auch diese Erzählung in ein episches Gewand; er goß sie in eine Art von neuhomerischer Form, und in solcher Gestalt tritt sie uns vor Augen. Wir haben einen Schriftsteller,*) der sich die Mühe gegeben, Virgil mit den Griechen

*) Virgilius collatione scriptor. graecor. illustratus opera et industria Fulvii Ursini. Antverp. 1567.

zu vergleichen, und ihn daher zu erläutern; Schade aber, daß ihm in seiner Vergleichung bloß Worte, Bilder und einzelne Lappen vor Augen sind. Die Manier seiner Poesie aus Homer und andern Griechen zu erklären, ist ihm nicht eingefallen, sonst müßte sich auch in dieser Erzählung von Laokoon der Dichter zeigen, der nach Homer zeichnen wollte. — Vielleicht wird meine Vermuthung, welche Stelle Homers Virgil nachgeahmet, etwas zu unserm Zwecke thun.

Aeneas mitten im Erzählen, *) kommt auf die Geschichte Laokoons, und siehe! —

> Hic aliud majus miseris multoque tremendum
> objicitur magis atque improvida pectora turbat.
> Laocoon. — —

Wem fällt nun nicht gleich bei Eröffnung dieser Schlangenscene der Homerische Nestor **) ein, der auch eine solche Schlangenscene mit einem ähnlichen *ενϑ εφανη μεγα σημα* eröffnet? Der Vorfall bei beiden ist verschieden; die Manier der Erzählung ist völlig dieselbe. Bei Homer erzählt der gesprächige Alte, wie vor ihrer Abfahrt die Griechen rings um eine Quelle den Unsterblichen Opfer gebracht, wie darauf nahe an einem Pappelbaume sich ein großes Wunderzeichen sehen lassen: ein rothgefleckter gräulicher Drache, den Jupiter selbst gesandt, schoß unter dem Fuße des Altars plötzlich hervor, schlang sich zum Pappelbaume hinan, wo die Brut,

---

*) Virg. Aeneid. lib. II. 199.

**) Homer. Iliad. *B*. 505—526.

die zarte Brut eines Sperlings, auf dem Gipfel des Baums hinter Blättern versteckt, nistete — acht an der Zahl, und die Mutter der Jungen war die neunte. Ohne Erbarmen würgte der Drache die winselnden Kleinen; die Mutter aber — zwar flatterte sie klagend um ihre geliebte Brut, allein auch sie ward am Flügel von ihm umschlungen, ergriffen und mitten in ihrem Geschrei erwürgt u. s. w. — Mich dünkt, Virgil habe in der epischen Einkleidung des Laokoon Homer in Gedanken gehabt; nur daß er das Epische so verstärkte, daß aus Homers einfacher Erzählung ein völlig ausgemahltes Bild ward, — gegen das ich doch lieber Homers einfache Erzählung zurückwünschte.

In Homer sind alle Griechen schon in Erwartung: rings um eine Quelle gelagert, mit dem Opfer an die Unsterblichen beschäftigt, und also in der Fassung, auf ein himmlisches Zeichen zu merken, sobald es erschiene. Bei Virgil ist alles unstät, zerstreut, auf den griechischen Betrüger horchend, und nicht auf Laokoons Opfer; die Schlangen erscheinen, und was für ein Geräusch, was für ein Plätschern im Meer müssen sie machen, ehe sie bemerkt werden! Zwo Schlangen kommen von der Höhe des Meeres herab; in ungeheuere Ringe geschlungen (mich schaudert es zu sagen), liegen sie auf der See und streben gemeinschaftlich an's Ufer. Mitten aus den Fluthen hebt sich ihre Brust empor; über die Wasser ragen ihre blutrothen Kämme; ihr übriger Körper ist mit der langen Oberfläche der See gleich, und krümmt seinen unmäßlich langen Rücken in Ringen heran. Es entsteht ein Geräusch

bei schäumender See, und schon sind sie am Ufer: ihre Augen funkeln, ihre Zungen züngeln, zischen — welch entsetzlich lange Vorbereitung, so episch, so mahlerisch, daß — ich weiß nicht, wie Ein Grieche ihre Ankunft abwartet. Wie vieles wendet Virgil auf den Nebenzug eines Gemähldes, den Homer mit Einem Worte vollendete! Und wie ist die ganze Schilderung mit solchen ausgemahlten Nebenzügen überladen — beinahe ein untrügliches Wahrzeichen, daß der Dichter nach der Hand eines andern gearbeitet, daß er nicht aus dem Feuer seiner Phantasie geschrieben. Wäre dieß, wie würde er sich so lange bei ihrem Heranplätschern, und noch länger bei ihren Ringen und Schlingen aufhalten? Diese sind ihm das Hauptaugenmerk; sie kommen ihm immer von neuem in's Gesicht, und er schaudert nie mehr, als wenn er an diese unermeßlichen Windungen und Umschlingungen und Stellungen denkt. Virgil muß nachgeahmt haben; entweder nun einem Kunstwerke, oder, welches mich wahrscheinlicher dünkt, dem Gemählde Homers. Das hat von jeher den Nachahmer verrathen, wenn er mit gar zu künstlicher Hand pinselt, und Nebendinge am sorgfältigsten vollendet. Eben daher wage ich's zu sagen, daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllet, als die Seele. Mit allem Vorplätschern der Schlangen thut sie nichts, als uns zerstreuen und betäuben; mit allen Windungen derselben um Laokoon, die hier so genau angezeigt werden, wird unser Auge vom Laokoon auf die Schlangen gewandt; wir vergessen, auf sein Gesicht zu merken, und auf die Seele, die in demselben spreche; endlich zeiget sich dieselbe — aber durch ein

wüstes Geschrei, durch das Brüllen eines verwundeten Stiers, der vom Altar entlaufen:

clamores horrendos ad sidera tollit — —

freilich, „ein erhabener Zug für das Gehör," wie ich Lessingen gern zugebe; *) aber ein leerer Schall für die Seele. Der Dichter hat sich so sehr in die Windungen seiner Schlangen verschlungen, daß er eins, und zum Unglücke das Hauptstück vergißt: Laokoon selbst, und seine Angst und den Zustand seiner Seele; Züge, die Homer sogar bei seiner jungen Sperlingsbrut, und bei ihrer armen Mutter nicht vergißt, und uns also ein Bild nicht für's Auge, und noch minder bloß „erhabene Züge für's Gehör," sondern ein Bild in die Seele mahlet. Ich weiß nicht, wie Lessing sich im Lobe Virgils so lange **) bei den Nebenzügen, Windungen der Schlangen u. s. w. aufhält, die bei dem Mahler und Bildhauer gewiß, aber nicht bei dem Dichter, weites Lob verdienen. Ja, wenn Virgil zum Vorbilde eines Künstlers gearbeitet hätte! Ist das aber nicht wider den Zweck des ganzen Lessing'schen Werkes?

Und was er gegen Virgil zu nachsehend ist, wird er gegen Petron zu strenge, ***) da sich doch die meisten dieser Vorwürfe sicherer auf Virgil gegen Homer, als auf Petron gegen Virgil betrachtet, deuten ließen. Ich weiß Petrons gezwungene Art zu dichten, und gestehe gern zu, daß aus

*) Laokoon S. 50. **) S. 59—66.
***) S. 54. 55.

seiner Beschreibung Laokoons kein Funke poetisches Genie hervorblitze; muß aber darum das Gemählde, das er beschreiben will, muß die ganze Gallerie von Gemählden zu Neapel nur in seiner Einbildungskraft existirt haben? Warum das? Etwa, weil ein Romanschreiber kein Historikus seyn darf? Seyn darf! freilich nicht; aber auch nicht, daß er's nicht seyn müßte; nicht seyn könnte? zumal die schlechten Romanschreiber. Sie ersetzen uns das durch eingeschaltete Geschichte, was ihre Phantasie brüchig läßt; sie liefern uns halbhistorische Romane, oder romanhafte Halbgeschichte; der Abt Terrasson, mit dem Diodor von Sicilien bei Hand, seinen Sethos, und andere einen Roman voll Geographie, oder wahrer Geschichte. Sollte sich nun nicht Petron auch zu dieser Klasse bekennen? Sehr wahrscheinlich; und eben von dieser Vermischung der Wahrheit und der Erdichtung, der Geschichte und Phantasie rührt auch die große Verschiedenheit des Urtheils, welches die Kunstrichter über Petron von jeher gefällt. Seine Einbildungskraft ist spielend, trocken, gezwungen; und die Kinder, die sie hervorbringt, haben den Charakter ihrer Mutter; aber sein Urtheil, die oft eingeschalteten historischen Züge über den verderbten Zeitgeschmack sind fein, sind lobwürdig. Mir wird's also sehr glaublich, daß Petron, der mit Gewalt ein Dichter seyn wollte, seine Beschreibung Laokoons, durch die Nachahmung eines wirklichen Gemähldes, wohl habe aufstutzen wollen; daß das Gemählde von Laokoon wohl irgend wo anders, als in der Phantasie Petrons existirt habe. Und wenn es existirt hätte? — Nun! so

treffen auch Lessings kritische Streiche auf Petron dießmal einen Unrechten, und sein Arkanum, den Styl eines Nachahmers zu entdecken, kann ihm dießmal unzuverlässig werden. Hat Petron ein Gemählde geschildert, was eher, als daß sein Auge an Nebenideen hangen blieb, daß er diese Nebenideen auch übertreiben konnte? Ist's, daß er im Bilde das Geräusch der Schlangen gleichsam zu hören glaubte; ist's, daß er ein Gemählde der Kinder Laokoons, sich zu Tode ängstigend, antraf; so waren ihm, dem Versifikator einer mahlerischen Schilderung, dem Nachahmer des Gemähldes, diese Figuren Augenmerk genug, um mit dem Pinsel zu wetteifern, um diese Nebenideen der Phantasie, aber Hauptideen des Auges im Gemählde, bestmöglichst zu verschönern. Die Größe der Schlangen wiederum, in deren Schilderung sich Virgil verliebt hat, war nicht sein Hauptaugenmerk; denn sie konnte es nicht im Gemählde seyn, wo man die Größe aus dem Geräusche in den Wellen gleichsam nur schließen mußte. Die ganze Schilderung Petrons ist eine Zusammenhäufung s i c h t b a r e r Ideen; warum also nicht die Nachahmung eines wirklichen Gemähldes? und alsdann nicht so sicher ein Beispiel und eine Probe von der schülerhaften Nachahmung eines andern Dichters, und noch unsicherer eine erste Probe, die auf alle gälte. So sklavisch sie ist, so bleibt doch gegen sie ein Q u i n t u s C a l a b e r noch nicht eben der b e s s e r e *) Dichter und Kenner der Natur; und so unendlich sie

*) Laokoon S. 57.

hinter Virgil zurückbleibt, so ist doch auch dieser in seiner Schilderung gewiß nicht ganz Dichter; er ist Nachahmer Homers, und zeigt dieß in den so weit verstärkten und verschönerten Nebenzügen, daß das Ganze verschwindet.

Was würde hieraus folgen? Dieß, daß, wenn Virgil nach Homer gearbeitet, er immer seine Geschichte, er habe sie aus Pisander, Euphorion, Sophokles geschöpft, nach seiner Art verändert habe, und daß also der Künstler neben ihm aus eben dieser Quelle habe schöpfen, und doch in der Vorstellung von ihm abgehen können, wenn er auch bloß dem griechischen Buchstaben gefolget wäre.

Gesetzt also, er hätte den verlorenen Laokoon des Sophokles vor sich gehabt: welche Idee hätte ihm die Sophokleische Muse geben müssen? Sophokles, ein so weiser Dichter des Theaters, der zuerst auf demselben gleichsam Sittlichkeit und Anstand festsetzte, der hierin vielleicht einzig und allein das rechte Maß traf; Sophokles, der bei seinem Philoktet die Leiden des Körpers so sehr in Leiden der Seele zu verwandeln wußte — wie wird er seinen Laokoon geschildert haben? Mit dem Hauptzuge des gräßlichen Geschreies? Ein vortreffliches Mittel, das Trommelfell des Ohres, aber nicht unser Herz zu rühren. Gewiß wird er bessere Wege an unser Herz gesucht, und also auch Laokoons Schmerzen und Geschrei mit der Wage des richterischen Genies zugewogen haben, mit der er sie dem Philoktet zuwiegt. Nun lasset einen weisen griechischen Künstler von einem weisen griechischen Dichter diesen Gegen-

stand geborgt, lasset ihn die Manier des theatralischen Gemähldes genutzt, und vom Sophokles den leidenden Laokoon so gelernt haben, als Timanthes vom Euripides die weise Verhüllung Agamemnons lernte; so dünkt mich, ich sehe die Wage des Ausdrucks eben auf dem Punkte, auf dem sie bei dem Laokoon des Künstlers schwebet. Das Maß des Seufzers ist ihm zugewogen. „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers „entdecket, und den man ganz allein, ohne das „Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem „schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst „zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, „äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Ge„sichte, und in der ganzen Stellung. Er erhebt „kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem „Laokoon singt; die Oeffnung des Mundes gestattet „es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und be„klemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. „Der Schmerz des Körpers und die Größe der „Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit „gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abge„wogen. Laokoon leidet, aber er leidet, wie des „Sophokles Philoktet; sein Elend gehet uns bis an „die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große „Mann das Elend ertragen zu können.“ Ich kenne nichts würdigers, als diese Worte, und der römische Dichter, der Nachahmer Homers, kommt also gar nicht in's Spiel.

Ich sehe, daß ich bisher bloß in kritischen Materien aufgeräumt habe, welche Lessing seinem Laokoon zum Grunde legen wollen, füglich aber auch, dem

dem Hauptinhalte seines Buchs unbeschadet, hätte auslassen können. Es ist Zeit, meine Leser, aus dem kritischen Schutte hinweg, zu diesem Hauptinhalte selbst näher hinan zu führen.

9.

Den ersten Unterschied zwischen Poesie und der bildenden Kunst sucht Lessing *) in dem Augenblicke zu erhaschen, in den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden. Dieser Augenblick also könne nicht fruchtbar genug gewählet werden; und sey dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun sind schon alle Kunstrichter gekommen, die über die Grenzen der Künste nachdachten; aber der Gebrauch, den Lessing macht, gehört ihm. Ist nämlich die Kunst an einen Augenblick gebunden, bleibt dieser Augenblick: so wähle sie nicht das Höchste in einem Affekt; sonst weiß die Einbildungskraft kein Höheres; sie drücke auch nichts Transitorisches aus; denn dieß Transitorische wird durch sie verewigt.

Nichts hingegen nöthige den Dichter, sein Gemählde in einen Augenblick zu koncentriren. Er nehme jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führe sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besonderes Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u. s. w. Das Kennzeichen selbst ist, wie

*) Laokoon S. 24.

gesagt, längst angegeben; Lessing macht aber dieß angegebene Kennzeichen praktisch.

Nichts Uebergehendes also wähle die Kunst zum Augenblicke ihres Gegenstandes: *) aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet; alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechselung, Wirkung ist die Seele der Natur. Metaphysisch also — doch wir wollen hier nicht metaphysisch, sinnlich wollen wir reden; und im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unserer Augen, gibt es da nicht unablässige, dauernde Gegenstände genug, die also die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es gibt solche; und dieß sind gewissermaßen alle Körper, und zwar sofern sie Körper sind. Diese, so abwechselnd ihre Zeitfolgen und Zustände auch seyn mögen; so schnell auch jeder Augenblick ihres Seyns sie ändere; so geht er doch nicht unsern Augen vorüber; für diese kann also der Künstler Erscheinungen liefern; er schildere Körper, er ahme nach die bleibende Natur.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich todte Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Alsdann, dieß bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grund-

*) Laokoon S. 25.

sätze der Kunst auch — ihr bester Ausdruck genommen würde? Denke man sich einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen man wolle, er ist vorübergehend. Je mehr er eine menschliche Leidenschaft charakterisiret, um so mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zustand der menschlichen Natur, und um so mehr „erhält er durch die Verlän„gerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, „das mit jeder wiederholten Erblickung den Eindruck „schwächt und uns endlich vor dem ganzen Gegen„stande Ekel oder Grauen verursacht." Die Einbildungskraft habe noch so viel Spielraum, noch so viel Flug; so muß sie doch endlich einmal an eine Grenze stoßen, und unwillig wieder zurück kommen; ja, je schneller sie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick sey, um so eher kommt sie zum Ziel. So gut als ich zu einem lachenden la Mettrie sagen kann, wenn ich ihn zum dritten, viertenmal noch lachend sehe: du bist ein Geck! so gut werde ich auch endlich zu Myrons-Kuh sagen können: nun so gehe doch fort, was stehest du? — Und so viel Ursache ich habe, einen schreienden, einen unablässig schreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden; so viel Ursache werde ich, nur etwas später, finden, auch den seufzenden Laokoon überdrüssig zu werden, weil er noch immer seufzet. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin stehet, und sich noch nicht gesetzet hat; endlich auch eine Rose von Huisum, daß sie noch blühet, noch nicht verweset ist; endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst. In der Natur ist alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers;

Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers; jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den alles eingeschlossen werden soll, so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatze alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf.

Nichts ist gefährlicher, als eine Delikatesse unseres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen; sie gibt alsdann zu einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Lessing wollte den höchsten Grad des Affekts von der Bildung einer Bildsäule ausschließen. Gut! Er gab aber davon die Ursache, daß diese Leidenschaft transitorisch *) wäre; nicht so gut! Er machte endlich aus dieser Ursache einen Grundsatz; die Kunst drücke nichts aus, was sich nicht anders, als transitorisch, denken läßt; und dieß verführt am weitesten. Mit ihm wird die Kunst todt und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte: sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Ursache einer so grausamen kritischen Arznei? Weil eine transitorische Erscheinung, sie möge angenehm oder schrecklich seyn, durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen bekomme, daß mit jeder widerholten Erblickung **) — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wiederholte Erblickung! wer wird auf diese rechnen?

*) Laokoon S. 25. **) S. 25.

Wer wird sich in seiner Jugend ein Vergnügen ver-
sagen, weil es endlich mit jedem wiederholten
Genusse schwächer werden müßte? wer mit sich selbst
hadern, mit seiner Empfindung zanken, statt sich
ungestört dem angenehmen Jetzt zu überlassen, ohne
an die Zukunft zu denken? ohne aus dieser sich selbst
Schatten hervor zu rufen, die die Freuden von uns
scheuchen? Alle sinnlichen Freuden sind bloß für
den ersten Anblick, und für ihn allein sind
auch die Erscheinungen der schönen Kunst. „La
„Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit
„mahlen lassen, lacht dir nur die ersten Male, da
„du ihn siehest; du betrachtest ihn öfter, und er
„wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem
„Lachen wird ein Grinsen." Es kann seyn! aber
wenn dieser lachende Demokrit auch nur für den er-
sten Anblick gebildet seyn wollte? Wie nun? war
bei diesem ersten Anblicke schon sein Lachen nicht an-
ders, als verächtlich und widerlich; ward sogleich
dadurch der Philosoph ein respektiver Geck, und
seine Demokritmiene ein Grinsen, so ist's freilich
schlimm für ihn und den Künstler. Das Lachen
hätte unterbleiben sollen; aber — nicht seiner per-
manenten Dauer, sondern seines verächtlichen wi-
derlichen Anblickes willen. War dieß aber nicht;
dünkt dich nur nach öfterm Besuche der lachende Phi-
losoph ein Geck, delikater Freund! so bilde dir
ein, du habest ihn noch nicht gesehen, oder — mei-
de ihn. Aber uns verwehre darum nicht seinen er-
sten Anblick; und noch weniger forme ein Gesetz,
daß künftig kein Philosoph lachend gemahlt werden
solle, weil das Lachen transitorisch sey. Jeder Zu-

stand in der Welt ist so mehr oder minder transitorisch. Sulzer *) hat sich mit gesenktem Haupte, mit einem vom Finger unterstützten Kinne, und mit tiefer philosophischer Miene stechen lassen. Nach Lessings Grundsatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philosoph, wirst du bald deine Aesthetik ausgedacht haben? stirbt dir nicht dein gesenkter Kopf, und dein erhabner Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirst du seufzen? So oft ich dich sehe, ist dir noch die Brust beklemmt, der Unterleib eingezogen? ein transitorischer Augenblick, ein Seufzer, ist bei dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die schreitende Diana, der den Atlas tragende Herkules, und jede Figur in der mindesten Handluug und Bewegung, ja auch nur in jedem Zustande des Körpers ist alsdann widernatürlich verlängert; denn keine derselben dauert ja ewig. So wird, wenn die vorstehende Meinung Grundsatz würde, das Wesen der Kunst zerstört.

Es kann also auch nicht als Ursache gelten, warum die Kunst keine Höhe des Affekts ausdrücken müßte; es ist nicht Delikatesse, sondern Ekel des Geschmacks.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist, wenn wir uns die Eintheilung Aristoteles gefallen lassen, ein Werk und keine Energie; es ist in allen seinen Theilen auf einmal da; sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im Koexistiren neben einander. Hat also der Künstler es dem ersten, aber ganzen und genauesten

---

*) Samml. vermischter Schr. Th. 5.

Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht, so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig; es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet; der erste Anblick sey permanent, erschöpfend, ewig, und bloß die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unserer Sinne, und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bei tief zu erforschenden Werken, vielleicht das zweite, vielleicht hundertste Mal des Anblicks nöthig; darum aber sind alle diese Male doch nur Ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und wenn mir etwas nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, so liegt es nicht an der Kunst, sondern an dem Ueberdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bei Lessing diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit genug zu haben, daß der höchste Affekt dem ersten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichsam zu enge, folglich in der Kunst wenigstens als Hauptanblick zu vermeiden sey. Wenn die Wirkung der Kunst ein Werk ist, zu Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet, so muß dieser Eine Anblick auch so viel Schönes für das Auge und so viel Fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten des Schönen voraus

hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks; denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.

„Wie kommt's," fragt ein Philosoph des Schönen *), „daß es nur in der Mahlerei und Bildhauer„kunst eine Idealschönheit, ein aliquid immensum „infinitumque gibt, das sich die Künstler in der „Einbildung zum Muster vorstellen, und in der „Dichtkunst nicht?" Ich glaube nicht, daß er sich diese Frage von Seiten der Kunst durch die Bemerkung aufgelöset, „daß in den schönen Künsten das „Idealschöne am schwersten zu erreichen sey," denn die Frage bleibt dieselbe: „warum muß denn ein so „schweres Ziel erreichet seyn?" Aus keiner Ursache, glaube ich, als weil die Kunst nur Werke liefert, die Einen Augenblick vorstellen, und zu einem großen Anblicke gebildet sind; die also ihren Augenblick so annehmlich, so schön machen müssen, daß nichts drüber, daß die Seele, in Betrachtung desselben versunken, gleichsam ruhe, und das Maß der vorübergehenden Zeit verliere. Die schönen Künste und Wissenschaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechselung der Augenblicke wirken, die Energie zum Wesen haben, müssen keinen einzelnen Augenblick ein Höchstes liefern, nie auch unsere Seele in dieß augenblickliche Höchste verschlingen wollen; denn sonst wird eben die Annehmlichkeit gestört, die in

*) Litt. B. Th. 4. S. 285.

der Folge, in der Verbindung und Abwechselung dieser Augenblicke und Handlungen beruhet, und jeden Augenblick nur also als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzet. Wird einer dieser Augenblicke, Zustände und Handlungen, eine Insel, ein abgetrenntes Höchstes, so geht das Wesen der energischen Kunst verloren. Ist aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunst nicht so, daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, so ist ihr Wesen auch nicht erreicht. Bei Körpern ist dieser einige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und sofern die Seele durch den Körper wirken soll, ist's die hohe griechische Ruhe. Diese ist zwischen der todten Unthätigkeit, und zwischen der aufgebrachten übertriebenen Wirkung mitten inne; die Einbildungskraft kann auf beide Seiten weiter hinschweben, und hat also in diesem Anblicke der Seele die längste Unterhaltung. Todte Unthätigkeit schneidet den Faden der Gedanken mit einem Schnitte ab; die Figur ist todt, wer will sie erwecken? Das Uebertriebene im Ausdrucke kürzet wieder auf der andern Seite den Flug der Phantasie; denn wer kann sich über das Höchste noch etwas Höheres gedenken? Aber die Ruhe des griechischen Ausdrucks wieget unsere Seele nach beiden Seiten hin; und in ihrem Anblicke stellen wir uns zugleich das stille Meer vor, aus dem sich diese sanfte Welle der Bewegung und Leidenschaft erhoben; zugleich auch: Wie wenn die Welle sich mehr hübe? wie wenn aus diesem hauchenden Zephyr ein reißender Sturm der Leidenschaft würde? Wie würden sich alsdann die Fluthen thürmen, und der Ausdruck aufschwellen! — Welch

weites Feld der Gedanken liegt also in dem Anblicke der sanften Ruhe des griechischen Ausdrucks!

Ich glaube, von zweien Problemen den Grund in dem Wesen der Kunst gefunden zu haben. Warum ist bei der bildenden Kunst das höchste Gesetz Schönheit? Weil sie neben einander wirket, ihre Wirkung also in Einen Augenblick einschließet, und ihr Werk für einen ewigen Anblick erschaffet. Dieser einzige Anblick liefere also das Höchste, was ewig festhält in seinen Armen — die Schönheit. — Körperliche Schönheit ist indessen noch nicht befriedigend; durch unser Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgestellte Schönheit blicke also auch eine Seele durch. In welchem Zustande diese? Ohne Zweifel in dem, der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längste Anschauen verschaffen kann. Und welches ist der? Kein Zustand der faulen Ruhe, der gibt mir nichts zu denken; kein Uebertriebenes im Ausdrucke; dieß schneidet meiner Einbildungskraft die Flügel; sondern die sich gleichsam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröthe, die uns zu beiden Seiten hinschauen läßt, und also einzig und allein ewigen Anblick gewähret.

Auf diese Art generalisiren sich die Begriffe des Unterschiedes von selbst, und wir reden nicht mehr von Bildhauerei und Poesie, sondern von Künsten überhaupt, die Werke liefern, oder durch eine unterbrochene Energie wirken. Was von der Poesie gilt, wird, in diesem Betrachte, auch von Musik und Tanz gelten; denn auch diese wirken nicht für Einen Anblick, sondern für eine Folge von Au=

genblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunst macht; sie haben also durchaus andere Gesetze. Es heißt also auch nicht, den römischen Dichter Laokoons erklärt, wenn ich anführe*), daß sein clamores horrendos ad sidera tollit kein schiefes schreiendes Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweise; denn freilich arbeitete er nicht für's Auge, und noch minder war dieser Zug seines Gemähldes ewiger Anblick, im mahlerischen Verstande. Aber wie? wenn seine ganze Schilderung, die ich als ein Gemählde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zustand des Laokoon zeigte, als der in diesem Schreie liegt; bleibt alsdann nicht auch im Gemählde des Dichters dieser Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den Virgilianischen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? denn auf andere Art hat er bei seinem Schmerze seine Seele nicht gezeigt. Nun ändert sich der Gesichtspunkt. Es muß aus dem Wesen der Poesie, aus dem energischen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieser Zug von Laokoon, diese einzige Aeußerung seiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft Hauptfigur, bleibender Eindruck werden sollte. Nicht genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör sey (wenn ich einen Zug für das Gehör verstehe): es muß auch dem Dichter daran gelegen seyn, ihn zum Hauptzuge Laokoons in meiner Phantasie zu machen. Ist dieß nicht, so hat der Dichter,

---

*) Laokoon S. 30.

wenn ich gleich kein schönes Bild verlange, doch auf mich seinen ganzen Eindruck verfehlt. —

Es ist nicht mein Zweck, dieß bei Virgil zu untersuchen. Ich habe Winckelmann gerechtfertigt, der (vielleicht nur gar historisch) sagen kann: „der „Laokoon des Künstlers schreiet nicht, wie der Lao„koon des Virgils.“ Ich habe die Ursache, die Lessing gibt vom Unterschiede beider Künste, geprüft, und auf das Eine des Anblicks zurückgeführt, in dem sich die bildende, und keine andere Kunst zeige. Ich wollte, daß Lessing in seinem ganzen Werke diesen Unterschied des Aristoteles zwischen Werk und Energie zum Grunde gelegt hätte; denn alle seine Theilunterschiede, die er angibt, laufen doch endlich auf diesen Hauptunterschied hinaus.

10.

Wie kann der Dichter dem Künstler, und der Künstler dem Dichter nachahmen? Ich glaube, daß der Unterschied, den Lessing bei den Gattungen ihrer Nachahmung macht*), schon in unserer Sprache liege, und also auch in der Auseinandersetzung alles gleich durch ein Wort deutlich mache. Einen nachahmen, heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachahmen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln.

Um in diesen Unterschied einzudringen, sucht

*) Laokoon S. 78. 79.

Lessing *) einen Gegner auf, mit dem er streite, und dieß ist Spence. Spence war freilich ein rathender Kopf voll Allusionen und Aehnlichkeiten; ein Wort, ein Zug des Bildes war ihm genug, Anspielung und Nachahmung zu finden, und ich gestehe gern, daß sich sein Werk selten über ein Verzeichniß von Parallelstellen der Dichter (zwar leider nur der römischen Dichter), und der Künstler (und doch meistens griechischer Künstler) erhebe. Indessen spielt ihm Lessing einen bösen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterungen anführt, welche alten Schriftstellern aus der Vergleichung mit Kunstwerken zuwüchsen, und in seinen Noten diese nützlichen Erläuterungen fast sämmtlich widerlegt. Sind also nützliche Erläuterungen bei Spence von dieser Art, oder sind dieß gar die einzigen, so danke ich für Spence.

Ich weiß aber nicht, ob Lessing in allem, was er gegen diese Erläuterungen sagt, so ungetheilt Recht habe. Juvenal redet von einem Soldatenhelme, wo unter andern Sinnbildern er auch

— nudam effigiem clypeo fulgentis et hastâ
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

und Addison glaubte die Stellung des Dei pendentis nicht besser, als durch Werke erklären zu können, wo Mars zu der Rhea herunter schwebet, und also über ihr gleichsam hanget. Noch bin ich für die Addisonische und Spencische Erläuterung nicht eingenommen; was hat aber Lessing dagegen? **)

---

*) Laokoon S. 80. **) S. 83.

daß es ein Hysteron proteron von Juvenal seyn würde, von der Wölfinn und den jungen Knaben zu reden, und dann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben. „Bei einem Dichter, bei einem satyrischen Dichter zumal, wie viel hat da wohl ein Hysteron proteron auf sich?" Doch so mag ich nicht reden: das hieße nicht den Dichter erklären, sondern unsere ihm angepaßte Erklärung retten. Erst zeige man mir, wo das Hysteron proteron stecke! „In den ersten rauhen Zeiten der Republik „zerbrach der Soldat die kostbarsten Becher, die „Meisterstücke griechischer Künstler, um eine Wölfinn, einen kleinen Romulus und Remus, einen „hangenden Mars auf seinen Helm zu setzen." Dieß ist Juvenals Gedanke, und wo das Hysteron proteron in ihm? Der römische Soldat ist ein sammelnder Name, ein nomen collectivum; und sein Helm steht für alle römischen Helme; auf einen konnte dieß, auf einen das gesetzt werden; und so gut die Wölfinn, und die beiden Kleinen am Felsen, als der hangende Mars, wäre an sich ein Emblem des römischen Ursprunges, und des rauhen Soldaten, dem das aus solchem Ursprunge entstandene Rom alles war. Alsdann hätte Juvenal ein Paar Beispiele angeführt, die aus einer Geschichte hergenommen, zu dem Emblem einer Sache neben einander stehen, ja aber unter sich kein Ganzes ausmachen sollen. Wie so aber zu dem Emblem einer Sache? „Man sage," fragt Lessing*), „ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema

*) Laokoon S. 85.

„auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen?" Warum nicht? Es war nicht mehr das Bild einer Schäferstunde allein, sondern das Bild des göttlichen Ursprunges der Römer, des Ursprunges, auf welchen der Soldat stolz war als ein Römer. Es war nicht die Ueberraschung der Rhea, sondern die Stunde, die dem Stifter Roms das Leben gab; also so unpassend nicht auf den Helm eines Römers, der seinen Mars auch in dieser pendenten Stellung nicht verabscheute, und auch in ihr so ungern nicht sein Abkömmling seyn mochte, den sie eben zum Römer machte. — —

Ich habe gesagt, die Bilder Juvenals haben einzeln auf den Helmen der Soldaten seyn können; warum aber müßte es ein Hysteron proteron seyn, wenn sie auch neben einander auf Einem Helme gewesen wären? nur in verschiedene Gruppen getheilt, wovon der Dichter ein Paar anführt. Haben mehr Denkbilder des römischen Ursprungs darauf Raum gefunden, so schnitze sie der Künstler, mir und dem Sinne Juvenals nicht zuwider.

Aber schwebt auch Mars, fährt Lessing fort*), wirklich? und es ist viel, wie weit sein grübelndes Zweifeln geht. „Mag auch Spence recht gesehen, recht haben stechen lassen, und — — die Münze auch gehabt haben?" Es ist hart, muß ich Lessingen nachsagen, es ist hart, in einer solchen Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen; zumal es mehr bekannte Münzen von dieser Art gibt.

*) Laokoon S. 54.

Der Zweifel tritt weiter, und wird zur allgemeinen Verneinung.*) „Ein schwebender Körper, ohne „eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung „seiner Schwere verhindert wird, ist eine Unge„reimtheit, von der man in den alten Kunstwerken „kein Exempel findet.“ Nun! so weit hätte man es doch nicht führen dürfen! Mars, in dem gegenwärtigen Falle, ist ja nichts minder, als ein schwebender Körper, ein ohne scheinbare Ursache schwebender Körper, der ungereimt wäre, der das Auge beleidigte, der die Regeln der Bewegung, der Schwere, des körperlichen Gleichgewichts aufhübe — wo ist dieß alles unser Mars? Es ist ein sich herabsenkender Körper, der eben nach den Regeln der Bewegung und Schwere und des Gleichgewichts die Erde sucht, oder mit Shakespears schönem Ausdrucke vom Merkur, der mit seinem Fuße den Hügel küsset. Auf einem Kunstwerke von so wenigem Umfange denkt ja niemand, daß dieser herabschwebende Mars vom Himmel gekommen, daß er sich durch die Luft gestürzt, daß er in ihr ohne Flügel und Leitband gehangen; wie es also sey, daß er noch so glücklich herabkomme — hieran denkt niemand, denn er sieht Mars nur so fern, als er die Erde betritt. Es ist das Niedersenken, wie von einem sanften Sprunge, und dazu braucht man kein Gott zu seyn, oder sich einen Gott von ganz andern Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts denken zu müssen; die sanfte Stellung kann jeder dem Mars nachthun, und der Künstler sie

ohne

*) Laokoon S. 83.

ohne Ungereimtheit wählen. — Der ganze Allgemeinsatz ist also hier kaum an seiner Stelle, und in der Weite, die ihm Lessing gibt, leidet er Einschränkung. Es muß ein Körper sehr augenscheinlich nicht schweben, sondern hangen, und zwar in der allweiten Luft hangen, wenn sein Anblick die Wahrscheinlichkeit der Augen beleidigen soll; und wie selten ist dieß auf einer Münze, auf einem geschnittenen Steine, und auch wohl noch seltener in Gemählden, und der Wahrscheinlichkeit der Augen wird da immer ohne Lehrsätze der Bewegung abgeholfen. Was sollen doch, wenn man so genau rechnen wollte, die kleinen Flügelchen an den Füßen Merkurs, bei dem gewaltigen Schwunge, in welchem er sich, z. E. in einem farnesischen Gemählde von Caracci zeigt, machen sie denn den Abschwung wahrscheinlicher, als ein Mars, der auf die Erde hinschwebet? Was sollen alsdann die Homerischen Götterpferde, die zwischen der Erde und dem sternbesäeten Himmel mit einem Sprunge so viel beschreiten, als der Hirt absieht, der vom Gipfel des höchsten Gebirges in den schwarzen Ocean ausschauet? Was sollen diese, wenn man ihnen auch ein Paar Flügelchen gäbe, die ihnen überdem Homer nicht gibt, wenn man nach der Mechanik bestimmen wollte? Nun aber lasset Apollo, Diana, Luna, Juno, Minerva, und wer von den Himmlischen mehr Gesellschaft machen wolle, in ihrem Luftwagen sich fortschwingen: zeiget sie uns der Künstler nur in einer Stellung nahe an, oder über der Erde im Absenken, so vergessen wir gern das Ungeheure der Luft, die wir überdem hier nicht in ihrem Umfange sehen können. Wir brau=

chen kein Leitband, das die sich absenkende Figur an ein Gestirn hefte, wir brauchen kein Fahrzeug der Kaklogallier, welches bei Swift's Reise in den Mond auf der ersten Wolke übernachtete. — —

Noch minder thut mir die verbesserte Lesart Lessings zu dieser Stelle Genüge: — — sie ist gesuchter und metaphysischer,*) als alle vorigen Lesarten; und kurz! sollte in Spence nicht mehr Vorrath zu Erläuterung der Alten seyn, insonderheit, wenn ein besserer Kopf die Spencischen Kompilationen von Parallelstellen nutzte? Aber entfernt bleibe ihm die Grille, daß die Dichter bei jeder kleinen Aehnlichkeit ein Kunstwerk kopirt haben müssen. Lessing widerlegt sie in einigen Beispielen,**) und bei manchen hätte auch aus dem innern Baue der dichterischen Schilderungen erwiesen werden können, daß sie aus der Phantasie des Dichters, und nicht von der Arbeit des Künstler geflossen, weil sie sich sonst dem Dichter anders hätten vorstellen müssen.

11.

Es können kritische Betrachtungen nicht leicht nutzbarer seyn, als wenn Lessing gegen Spence über den Unterschied disputirt, ***) in welchem dem Künstler und Dichter Götter, geistige und moralische Wesen, erscheinen; hiegegen wird in und außerhalb der Mauern von Troja, ich meine in Poesie und bildender Kunst, gesündigt.

Götter und geistige Wesen. „Dem Künstler

---

*) Laokoon S. 87. **) S. 90. 91.

***) S. 115—118.

„sind sie nichts als personificirte Abstrakta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen; dem Dichter „sind sie handelnde Wesen.“ *) Ich weiß nicht, ob dieser Unterschied so fest, und beiden Künsten so wesentlich wäre, als er hier angegeben wird, und mich dünkt, daß ein: Ich weiß nicht von dieser Art, das nichts Geringeres als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen schönen Künsten und Wissenschaften betrifft, wohl eine kleine Aufmerksamkeit verdiene.

Also sind die Götter und geistigen Wesen dem Künstler nichts als personificirte Abstrakta? Freilich so lange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmlischen Wesens seyn soll, so sind die dasselbe charakterisirenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete diese Figur, z. E. bei einem Gemählde, in Handlung, gesetzt die Handlung flösse auch nicht aus ihrem Charakter: so bald tritt die historische Mythologie in die Stelle der emblematischen; und die Gestalt ist nicht mehr durch das, was sie ist, sondern was sie thut, kenntlich. Lessing gibt dieß zu, **) nur meint er, die Handlungen müssen nicht ihrem Charakter widersprechen; und aus dem Beispiele, das er gibt, sehe ich, daß er in Untersuchung dieses Widerspruchs sehr fein ist. Eine Venus, meint er, die ihrem Sohne die Waffen gibt, könne freilich gebildet werden; denn hier bliebe sie noch eine Göttinn der Liebe;

*) Laokoon S. 99. 100.
**) S. 100. 101.

ihr könne noch alle Anmuth und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttinn der Liebe zukomme; sie werde vielmehr als solche, durch diese Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. — Ich bin in der Ausdehnung dieses Unterschiedes nicht Lessings Meinung.

Götter und geistige Wesen sind dem Künstler freilich personificirte Abstrakta und Charakterfiguren, so lange er sie allein, bloß in einem ihnen gemäßen Anstande, oder höchstens in einer intransitiven Handlung bilden soll, aber alsdann sind sie es nur aus Noth, aus Muß, um kenntlich zu seyn. Venus, Juno, Minerva haben diese und keine andere Bildung der Schönheit, nicht als wenn diese immer ein innerer Charakterzug ihres abstrakten Wesens wäre; genug, daß sie ein von Dichtern einmal beliebtes und festgesetztes äußeres Kennzeichen dieser Gottheit ist. Ich verstehe mich nicht genug auf den abstrakten Begriff der Liebe, daß ich wissen könnte, ob jede Kleinigkeit bei der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da sey, weil sie nothwendig das Abstraktum der Liebe charakterisire? ob, z. E. das ὑγρὸν ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu diesem Begriffe so unentbehrlich sey, als auf der andern Seite die majestätische Brust der Juno, und die schlanke Taille der Diana, und die unschuldige Miene der Hebe, zu diesem Begriffe eben hinderlich seyn müßte. Ich habe nie die Mythologie als ein solch Register allgemeiner Begriffe studirt, und bin allemal in

die Enge gerathen wenn ich gesehen, wie andere sie am liebsten auf solche Art angesehen.

So viel ist einmal gewiß, daß Dichter, und keine andern, die Mythologie erfunden und bestimmt haben, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Gallerie abstrakter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichterischsten Geschichten Homers, wenn ich mir seine Götter, nach Damms Lehrart, nur als handelnde Abstrakta betrachten wollte? Es sind himmlische Individuen, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht da sind, um diese und jene Idee in Figur zu zeigen: ein ausnehmender Unterschied. Venus kann immer die Göttinn der Liebe seyn; nicht aber alles, was sie bei Homer thut, geschieht deßwegen, um die Idee der Liebe in Figur zu repräsentiren. Vulkan mag seyn, was er will, wenn er den Göttern ihren Nektarbecher umreicht, ist er nichts als — ihr Mundschenke.

Ich schließe also: daß Götter und geistige Wesen „bei dem Dichter nicht bloß handelnde Wesen „sind, die über ihren allgemeinen Charak„ter noch andere Eigenschaften und Af„fekten haben, welche nach Gelegenheit „der Umstände vor jenen vorstechen können, wie „Lessing sagt;“ *) sondern daß diese andern Eigenschaften und Affekten, kurz! eine gewisse eigene Individualität ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, un-

*) Laokoon S. 99.

vollkommener Begriff sey, der immer untergeordnet bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun schließe ich weiter. Wenn also in der Mythologie und Geisterlehre der ältesten Dichter der individuelle, oder historisch handelnde Theil vor dem charakteristisch handelnden das Uebergewicht behält, und eben diese Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter dieser Mythologie und Geisterlehre gewesen, so sey die bildende Kunst, so fern sie mythologisch ist, bloß ihre Dienerinn. Sie entlehnt ihre Geschöpfe und Vorstellungen, so fern sie sie brauchen und ausdrücken kann.

Bei jeder einzelnen Figur also, und mithin meistens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Gestalten bilden, fordert es das Mangelhafte, die Gränze, nicht aber das Wesen der Kunst, die Personen mehr charakteristisch als individuell auszudrücken; denn sonst verirren sie sich in die Menge historischer Personen, und laufen Gefahr unkenntlich zu werden.

So bald es aber dem Künstler die Grenzen seiner Kunst verstatten dem Dichter zu folgen; sogleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, sein Recht wieder, und die Anordnung des Kunstwerks wird, dem Ursprunge mythologischer Ideen gemäß, dichterisch. Bloß um das Unkenntliche zu vermeiden, schränkte er sich auf die abstrakte Idee ein; Noth und Dürftigkeit war sein Gesetz; ist aber dieß Gesetz — diese Furcht gehoben? kann er auf andere Art hoffen kenntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorstellung; verbeut

das Wesen seiner Kunst diese andere Art der Kenntlichkeit nicht; erreicht er durch dieselbe gar einen Zweck, den er durch die abstrakte Idee nicht erlangen konnte; so hat er mit dem Dichter einerlei Rechte. Die ganze Mythologie ist eigentlich ein Land dichterischer Ideen, und auch wenn sie der Künstler bildet, wird er Dichter.

Und bei diesem ganzen Privilegium des Künstlers, worauf kommt sein unumschränkter Gebrauch an? Auf das Wort: Handlung. Kann der Künstler, z. E. der Mahler, seinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Personen gruppiren, die gemeinschaftlich eine poetische oder historische Situation kenntlich und schön vorstellen können; o so vergesse er sicher die innere und äußere Charakteristik seiner Götter, die ihm sonst einzeln nothwendig waren. Immerhin lasse er auch seine Handlung dem abstrakten Charakter sichtlich widersprechen; immerhin mahle er uns auch eine auf ihren Cupido zürnende Venus; denn wenn sie auch in diesem Augenblick nicht die Liebe selbst bliebe, so bleibt sie doch, was sie ursprünglich ist, die Göttinn der Liebe, die Mutter des Cupido. Kann er Venus und den getödteten Adonis in mahlerische Handlung bringen, so rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: „was schläfst du, Cytherea, auf „purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückselige, zeuch „Trauerkleider an, und schlage an deine Brust, und „klage der ganzen Welt: er ist nicht mehr, der schö„ne Adonis!“ Und immerhin wollen wir auch Adonis sehen, wie ihn der Dichter sieht: „Er liegt, der „schöne Adonis liegt ausgestreckt auf dem Gebirge.

„Ein mörderischer Zahn hat seine zarte Hüfte ver=
„letzt. Noch einen letzten Seufzer athmet er;
„schwarzes Blut rinnt über den Leib, der blenden=
„der ist, als Schnee. Das Licht seiner Augen ver=
„lischt; die Lippen erblassen: Adonis stirbt."
Stirbt Adonis etwa als die Idee ehelicher Liebe und Glückseligkeit und Schönheit? Trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem gesunden mythologischen Auge deßwegen hier kenntlich werden, weil sie das Abstraktum der Liebe macht? Nein, das Sujet des Gemähldes ist dichterisch, ist historisch; sind es auch die Figuren des Künstlers? Jedesmal, daß er sie dazu machen kann; wohl! so vergesse ich die abstrakte Idee, die er in einer einzigen Figur nur aus Noth vorstellen mußte. Cupido, der die Psyche plagt, und Jupiter, der den Ganymed entführt, Diane, die den Endymion besucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweint — ich verspreche dem Künstler, in diesem Augenblicke keine personificirten Abstrakta zu suchen, im Jupiter keinen Präsidenten der Götter, in Dianens Gesichte keine jungfräuliche Keuschheit; in Venus kein schmachtendes Liebäugeln, und in Cupido keinen spielenden Verführer. Alle diese Wesen gehören dem Dichter, und der Künstler läßt sie ihm, wo er sie ihm lassen kann.

Ich weiß nicht, wie enge dem Künstler der mythische Cyklus werden müßte, wenn Lessing ihm alle historischen und dichterischen Situationen untersagte, ihm nur zuließe, in ihm personificirte Abstrakta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstrakte Idee des Charakters

(ein Idol der neueren Mythologisten) vorkäme, verböte. Lebe alsdann wohl, handlungsvolle Kunst! du bist in der Mythologie eine Gallerie einförmiger Ideen, abstrakter Charakter!

„Wenn der Dichter Abstrakta personificiret; so „sind sie durch den Namen, und durch das, was er „sie thun läßt, genugsam charakterisirt. Dem Künst„ler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen per„sonificirten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch „welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat „bei dem Künstler die Noth erfunden; wozu aber „den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das „der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth „nichts weiß? Es sey ihm also Regel, die Bedürf„nisse der Mahlerei nicht zu seinem Reichthum zu „machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der „Kunst auszustaffiren. Er lasse sein Wesen han„deln, und bediene sich auch poetischer Attribute" — u. s. w. Wie gern, wie unermüdet hört man Lessingen sprechen, *) wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dieß nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunstkomposition gelten? Der Mahler findet im Lande des Dichters personificirte Abstrakte, die auch in seinem Gemählde durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt sind. Dem Künstler Einer Figur fehlt dieß Mittel; er muß also seinen personificirten Abstraktis Sinnbilder geben, durch welche sie kenntlich werden; aber diese Sinnbilder erfand bei ihm die Noth. Wozu also den Künstler ohne Handlung die

*) Laokon S. 115. 116.

Noth trieb, warum sollte sich das der Künstler mit Handlung aufdringen lassen, wenn er von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel, auch das, was seiner Kunst Bedürfniß ist, im andern Fall, nicht zu seinem Reichthume zu machen, seine Wesen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, sie, wo sie als höhere Individuen in Handlung erscheinen, nicht zu Puppen auszustaffiren, und am mindesten es gar zum Hauptsatze seiner Kunst zu machen: „mir sind die Personen der Mythologie nichts „als personificirte Abstrakta, die beständig die ähn„liche Charakterisirung beibehalten müssen, wenn „sie erkenntlich seyn sollen." Bei diesem Grundsatz, was wird aus der Kunst, wenn sie Kompositionen liefern soll? Eine Maskerade symbolischer und allegorischer Puppen.

12.

Von Seite der Dichtkunst kann es keine nöthigere Lehre geben, als die: *) der Dichter mache sich die Bedürfnisse der Mahlerei nicht zu seinem Reichthume; er staffire die Wesen seiner Einbildungskraft nicht mahlerisch aus, lasse sie handeln, und auch die Attribute, womit er sie bezeichnet, müssen handelnd, poetisch, nicht mahlerisch seyn. So dichten die alten Dichter: die neuern mahlen.

Unter den Römern in ihrer besten poetischen Zeit ist vor allen Horaz ein Liebhaber von moralischen Wesen, von personificirten Abstraktis; diese Personendichtung ist mit ein Hauptstrich seines Ge-

*) Laokoon S. 116.

nies, und hat seine Oden sehr verschönert. Da eine solche moralische Person bei ihm gemeiniglich schnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt, so lieben wir den angenehmen Sylphen, die schöne Sylphide, die uns so gelegen vorüberrauschet. Wie süß ist sein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amorn umflattern:

— Erycina ridens
quam Jocus circumvolat et Cupido —

Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde sitzen, auch des Nachts um die Dächer der Reichen flattern: wenn der Tod mit seinem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Paläste der Mächtigen mit gleichen Schlägen anpocht u. s. w.

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an solchen Personen-Dichtungen die reichste ist, und wo die personificirten Abstrakta den Auslegern manche saure Viertelstunde gemacht haben. Das Glück selbst, die Nothwendigkeit, die Hoffnung, die Treue u. s. w. sind als moralische Wesen in diese Ode zusammengruppirt, und das Ganze des Gesanges selbst ist einem personificirten Abstrakto gewidmet. — Man erräth es, daß ich von der Ode an das Glück *) rede. Baxter sucht hier, wie gewöhnlich, in ihr seine lieben Dilogien, **) und

*) Lib. I. Od. 35.
**) Horat. ed. Baxt. p. 49.

Geßner *) geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er sie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt; doch wir wollen ohne vorgefaßte Meinung lesen.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück, als ein Abstraktum, an, um, nach Geßners Meinung, einen locum darüber durchzuhandeln; sondern die Göttinn des Glücks, und zwar zunächst die, so zu Antium verehret wurde. Die ganze Ode tritt also gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg, und wird ein römisches, ein Familienstück der Stadt Anzo: ein Altarstück in dem Tempel dieser Stadtgöttinn. Ein Einwohner von Anzo sollte aufleben, um uns diese Ode aus seiner Vaterstadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieser Ode andichten, weil wir die Göttinn nicht kennen, der die Ode, als ein Individualstück, gewidmet ist.

Welches sind nun die Attribute dieser Göttinn? „Sie kann erniedrigen und erhöhen!" So gesagt, wäre dieß Attribut freilich nichts als locus communis; allein, wie es Horaz sagt, wird es römisch. Dieß Glück in Antium ist eine Römergöttinn; sie beschäftigt sich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor sich sah; sie gibt und stürzet Triumphe. So wenig der afrikanische Jupiter eben der römische Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Par=

*) Eclog. Horat. edit. Gessner. p. 71.

ma ist: so ist nicht so ganz diese Fortuna jedwede andere; sie ist Antium eigen, und römisch gesinnet.

„Dir fleht der Landmann, und der Schiffer des karpathischen Meeres." Ich weiß nicht, warum Baxter hierüber bis in den Mond reiset, und da sortem fortunae sucht; auch ist mir die Geßner'sche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Ursachen kommen, nicht vorausgesehen werden können, also dem Glücke zuzuschreiben sind u. s. w., zu allgemein; und endlich die Klotzische Erläuterung, *) daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr, gebildet werde, ist für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermuthlich hat Horaz, der Einfältige, an nichts gedacht, als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege; der Tempel des Glücks also von beiderlei Art Leuten Besuch erhalte.

„Dich fürchtet der rauhe Dacier, und die flüchtigen Scythen; Städte und Völker; und das „wilde Latium; die Mütter der barbarischen Kö„nige, und die bepurpurten Tyrannen." Allein genommen, wäre nichts leichter zu erklären, als diese Strophe; sie schilderte nämlich die Göttinn des Glücks römisch gesinnet; vor ihr müssen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zusatz:

---

*) Vindic. Horat. p. 152.

Injurioso ne pede proruas
stantem columnam; neu populus frequens
ad arma cessantes, ad arma,
concitet, imperiumque frangat.

So sind über nichts so leicht artigere Dinge gesagt worden, als über diese stehende Säule; Bartern *) dünkte sie sehr emphatisch August zu seyn, ohne zu bedenken, ob auch die Feinde, die rebellischen Vasallen Roms, vor dem Sturze Augusts so bange seyn würden. Geßner verstand, dem locus communis: de Fortuna, den er in dieser Ode fand, gemäß, „jeden Menschen, auf den sich andere, wie auf eine Säule stützen," ohne zu sagen, wie sich dieser Allgemeinsatz zwischen Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen schicke. Ich finde in dieser stehenden Säule — nichts als eine stehende Säule; eine Säule, die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna stand, wie ja sonst dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit, solche Säulen pflegen hingestellt zu werden. **) Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein; wie? wenn sie ihren Fuß ausstreckte, und die Säule stürzte? So wäre dieser Sturz ein Sinnbild, dem Poeten ein Losungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, diese ungeheure Weltsäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt muthmaßen, daß

---

*) Baxt. Horat. p. 50.

**) Addison's Dialog. upon the Usefullness of ancient Medals, p. 47.

manche zur Zeit Horaz sich regende Welle ihm diesen Sturm prophezeyet, oder mit seinem Bilde, daß Fortuna schon damals ihren großen Zeh zu regen schien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten sich davor Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen — keine Römer, keine Patrioten? Horaz sagt nicht: daß jene sich d a v o r, vor diesem Umsturze, fürchten; sondern, daß sie die Göttinn des Glücks fürchten und scheuen; sie, die über Rom wache, und die Säule desselben vor sich habe; die aber auch mit einem Fußstoße dasselbe stürzen könne; diese Allmächtige fürchten und scheuen Scythen und Barbaren (denn was könnten ihr diese für ein anderes Opfer bringen, als Furcht), und warten auf den Augenblick ihres Entschlusses, der damals sich zu nähern schien.

Bisher ist die Ode ein römisches National- und ein Antiatisches Familienstück gewesen; sie fängt an, symbolischer zu werden:

— te semper anteit serva Necessitas,
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Uncus abest, liquidumque plumbum.

Seitdem es Kunstrichter von Geschmacke gibt, ist mehr als einer mit diesem Bilde Horaz nicht zufrieden gewesen. S a n a d o n zuerst unterstand sich, zu sagen, daß dieß Gemählde in seinem Detail genommen, schöner auf der Leinwand, als in einer heroischen Ode, wäre. Ich weiß nicht, ob Sanadons Gefühl hierin nicht fein und richtig bleibe, ob

ich gleich den Spott über ihn gelesen: *) quod haec imago non placuit bono Sanadonio, sui ingenii homo est, delicatus mehercle! et venustulus. Ich weiß nicht, ob dieser sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden seyn könnte; neque enim intellexisse videtur, quam divina sint: ahena manus, severus uncus. Ich, der nicht fein genug ist, das Göttliche in einer ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube, daß jeder, der die Ode in einem Strome fort lieset, bei diesem Bild es fühlen werde, daß er festgehalten wird, daß er vor einer bemahlten Leinwand stehen bleibe; und das will niemand in der Ode.

Mögen also alle diese Werkzeuge ein attirail patibulaire, oder Befestigungswerke, oder Symbole der höchsten Macht Fortunens seyn; die eherne Hand und der severus uncus mögen Klotzen so göttlich scheinen, als sie wollen; die Stelle bleibt eine der frostigsten im Horaz.

Ob aber deßwegen, weil „diese Attribute für „das Auge und nicht für das Gehör gemacht „sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge „erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Ge„hör beibringen will, eine größere Anstrengung er„fordern, und einer geringern Klarheit fähig sind?"**) Lessing thut mir mit diesem Grunde wenigstens so, wie er ihn ausdrückt, so wenig ein Genüge, als Sa-

*) Klotz. Vind. Horat. p. 154.

**) Laokoon 118.

Sanadon oder Kloß: denn wäre ein Begriff, den man ursprünglich durch das Auge erhält, deßwegen nicht für das Gehör, weil sich mit dem Ohre nicht sehen läßt, so verlöre die Poesie ihren ganzen Antheil an sinnlichen Gegenständen des Auges; und was bliebe ihr da übrig? Nicht also, weil die Attribute Nägel, Klammern, Blei, sich sehen und nicht hören lassen, nicht deßwegen machen sie die Stelle frostig. Denn wer wird, wenn er uncus, plumbum, clavos höret, nicht auch sogleich in seiner Einbildungskraft uncum, plumbum, clavos sehen? Wem wird Anstrengung nöthig seyn, sich diese Dinge, wenn er sie durch das Gehör empfängt, so klar zu denken, als ob er sie sähe? Wegen der Attribute selbst also kann wohl die Stelle Horaz nicht frostig werden; aber wohl wegen der Komposition dieser Attribute zu einem Bilde. Die Necessitas geht vor der Fortuna voraus — wohl! und wir erwarten, wozu sie gehen, was sie ausrichten wolle? Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt sie sie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Blei — hier wird der poetische Leser ungeduldig — was brauche ich alles das zu wissen, was ihr fehlt, oder nicht fehlt? was sie hat, oder nicht hat; ich höre ja nicht, was sie damit will, oder soll; ich stehe vor einem todten Gemählde. Was sie damit soll? antwortet Kloß:*) „sie soll damit die Macht des Glücks anzeigen, die „Göttinn anzeigen, der nichts widerstehet, der al-

*) Vindic. Horat. p. 154. 155.

„les weichen muß, die Göttinn von unwandelbarem „Willen. Wie schön alles passet! Das Gemählde „muß allen gefallen, die poetischen Geist haben.“ Hätte er gesagt, die mahlerischen Geist haben, so wär's recht! — Aber die poetischen Geist haben? ich wüßte nicht, was in der Wirkung des Gemähldes Poetisches wäre. Der Dichter hat einen andern Pinsel, um die Göttinn zu charakterisiren, der nichts widersteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen ist, als daß er ihr ein Stück Blei und Eisen in die Hand gebe, und sie damit traben lasse; die mindeste Handlung, ja das bloße Wort: „sie ist die Göttinn, der nichts widersteht, der alles weichen muß,“ ist besser als eine mit Mordgewehr wandelnde Figur. Kurz, nicht die Beschaffenheit der Attribute selbst, daß sie für's Auge sind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute, ist der Fehler des Bildes, sondern die Komposition derselben zu einem bloßen Symbole: zu einem Symbole, das nichts thut, das mit seinem prosaischen nec abest, bloß da steht, damit ihm nichts an dem Umgehänge fehle, damit es als ein völliges Symbol in einem Gemählde paradire — dieß beleidigt den Leser, insonderheit in einer Horazischen Ode. Er ruft ihr gleichsam zu, an der Handlung der Ode mit Theil zu nehmen, oder sich weg zu machen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemählde der Fortuna!

Und wie kam Horaz zu der todten Figur? Wahrscheinlich, daß er sie von einem solchen Gemählde kopirte, daß er sie mit den Zügen kopirte, mit denen sie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen

war. Was also in einer Ode Horaz auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler seyn würde, das findet in einer Ode auf die Fortuna von Anzo wenigstens eine entschuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemählde, ein schönes symbolisches Gemählde, das ein Schatz des Tempels seyn konnte, in welchen diese Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritisire Horazen nicht als Dichter, sondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moralischen Wesen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man so sehr verkannt hat:

> Te Spes et albo rara Fides colit
> Velata panno —

Spence hat Unrecht, daß er in dieser Stelle eine dünngekleidete Figur findet *): allein er hat Recht, daß es eine mahlerische Figur sey, wie aus dem Zusatze weiß gekleidet erhellet, und die Ursache weiß gekleidet darf ich nicht erst mit dem Scholiasten, in der alten Gewohnheit suchen, daß die Priester der Treue ihr Opfer mit weiß verhülltem Haupte brachten; ich habe sie näher: welche Kleidung käme in einem Gemählde der Treue zu, als die Kleidung der Unschuld? Ist aber die Figur aus einem Gemählde: wie unnütz zerbricht sich Bentley den Kopf darüber, daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beigegeben werden? Wenn dieß Gemählde des Glücks in Anzo

*) Dialog. X.

war, wie reich und schön wäre die Vorstellung desselben!

Nun fängt Horaz an, über diese reiche Deutung zu allegorisiren: Hoffnung und Treue sind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? „so werden sie dasselbe auch immer begleiten! auch wenn es sein Kleid ändern, auch wenn „es die Paläste der Großen feindlich verlassen sollte. „Das ist nur der treulose Pöbel, das ist nur eine „meineidige Hure, die alsdann zurücktritt; nur „hinterlistige Freunde zerstieben, wenn die Weinbecher leer sind; so sind nicht Hoffnung und „Treue." Ich sehe hier so wenig Widerspruch,*) als bei einer erbaulichen allegorischen Deutung, und zwar einer Figur, die ihrem Namen nach doppelsinnig ist, nur immer seyn kann.

Und mit dieser Deutung eben bahnet sich Horaz den Weg, seinen August, und den damaligen Zustand des römischen Reichs der Glücksgöttinn zu empfehlen — eine Materie, die seine Ode schließt. Ich finde also nichts minder als ein Abstraktum, das Glück, in ihr abgehandelt; wie man etwa, wenn man sich die Ueberschrift aus einem Wörterbuch erklärt, meinen könnte; es ist die Glücksgöttinn in Anzo, eine römischgesinnte Glücksgöttinn, die auch nach den damaligen Umständen sich Roms annehmen soll. Aus Antium also, aus Rom, und aus der damaligen Zeit müssen auch die personificirten Ideen dieser Ode Licht nehmen, oder man schie-

*) Den größten hat Bentley gefunden. S. seinen Horaz über diese Ode.

let. Auch Kloß scheint mit seinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen *) wohl nicht den Endzweck gehabt zu haben, sich selbst von dem poetischen Baue dieser Horazischen Ode Rechenschaft zu geben; wie es doch bei ihr vorzüglich anginge. Wenn überhaupt der Gebrauch personificirter Geschöpfe aus einem lyrischen Dichter erklärt werden sollte; so ist der erste dazu Horaz, er, der diese schönen Gespenster ungemein liebt, und in Einführung derselben sehr charakteristisch ist; ein Kenner Horaz zeige uns diese Seite!

Aber auch der epische Dichter hat personificirte Ideen nöthig, die man gemeiniglich Maschinen zu nennen gewohnt ist — wie soll er sie erschaffen? Als symbolische Wesen des Künstlers, als Allegorien, oder als handelnde Subjekte? Wenn ein Dichter es nöthig hat, sich vom Künstler zu unterscheiden, so ist's der Dichter der Epopöe, insonderheit in seinen Maschinen — ich wollte, daß Lessing darauf gekommen wäre!

Ich weiß, daß manche sich Leidenschaften, Tugenden und Laster und ein ganzes Heer moralischer Personen zu Maschinen personificirt haben; allein ich weiß auch, wie frostig, wie überflüssig diese Maschinen oft ganze Gedichte herunter erschienen sind, bloß weil sie als personificirte Abstrakta erschienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abstraktum in Person zu mahlen, ihm äußere Gestalt zu geben, um es dichterisch bekannt zu machen, geht ohne Symbole nicht an; denn

---

*) Vindic. Horat.

im Innern, im Wesen eines abstrakten Begriffes liegen nicht Farben und Gestalten. Der Dichter läuft also Gefahr, daß, wenn er uns eine lange Seite herab, die Unschuld, den Neid, die Naturlehre u. s. w. symbolisch gemahlt hat, wir hinterher fragen: wie sah das Ding aus? Alle einzelnen charakterisirenden Züge sind vergessen; wie kann ich sie zusammen nehmen, daß ein ganzes Bild vor mir stehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu schöpfen, die aber augenblicklich wieder wegschlüpfen, und jetzt stehe ich, und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts.

Nun soll diese abstrakte Person als Maschine handeln; natürlich nicht anders, als aus ihrem Wesen, wie die Unschuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So sehe ich ja jeden ihrer Tritte voraus: jede ihrer Reden errathe ich schon aus ihrem Namen; nur diesen brauche ich, nur die Idee selbst, und das Uebrige wird poetische Einkleidung, ein Redezierrath. Das ganze Wesen ist aus einem Begriffe geschaffen, und in ein Wort eingehüllt; kann es mich also rühren? epische Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten großen Anblick gewähren? Eine solche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachsagen, das jeder voraus ausdenken kann, ist — Spielwerk.

Nein! Homers Maschinen sind keine abstrakten Begriffe: es sind Subjekte, die aus sich handeln, vollstimmige Individua. Nicht kann ich es aus einer willkürlichen Idee errathen, wie hier und da Jupiter und Juno und Minerva handeln werden, weil sie Einkleidungen dieser Idee sind.

Alle seine Götter sind erdichtete Personen; aber Personen, mit vollständig bestimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem, was zu einem daseyenden Wesen gehört. Sie zeigen nicht bloß Gedanken, Worte, Handlungen, sondern ich sehe auch aus der Art, aus dem Zusammenhang dieser Gedanken, Worte, Handlungen, daß sie aus dem Innersten eines Individuums fließen; der Poet bezaubert mich, daß, so lange ich lese, ich ein solches Wesen glaube. Ihr Allegoristen, ihr Namenschöpfer von Maschinen, ihr Ideenbildhauer der epischen Dichtkunst — das thut ihr nicht! Ihr mahlet, ihr schildert; und so lese ich euch auch, als Mahler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweiter Prometheus, nicht als Schöpfer unsterblicher Götter und sterblicher Menschen.

Auch die kleinen Wesen der Einbildung, welche die Bahn des Homerischen Gedichts gleichsam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken, und die unersättlich wüthende Zwietracht erscheinen bei ihm *) persönlicher, als Allegorien erscheinen; die letzte z. E. als die Schwester und Gesellinn des Mars, des Menschenwürgers, mit ihm in Gesellschaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dieß alles dämpfet das Allegorische in der hohen Idee, „daß „sie, anfangs klein, sich erhebe, und, indem sie „auf dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt „in den Wolken habe,“ wir sehen immer doch mehr

---

*) Iliad. Δ. v. 441, 42. Iliad. Λ. v. 2.

eine Person, als einen Begriff, unter einer Person vorgestellt.

Für personificirte Abstrakta, für allegorische Maschinen, als solche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden seiner Helden*) läßt er's, die Gebete u. s. w. zu allegorisiren, die also aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus seiner Schöpferhand kamen, die also gesprochen und gedacht, nicht aber dichterisch gebildet, gleichsam im Gedichte gesehen werden sollten. Aber auch selbst da sucht er sie, wo er kann, in das Licht eines bestehenden Wesens zu kleiden; er flicht sie in die Genealogie der Götter; er gibt ihnen einen historischen Zug zu; er mahlt das Allegorische nicht aus mit Prädikaten, sondern läßt es kaum durch den Namen, durch die historischen Züge, durch die dichterischen Attribute durchblicken. So wenig ist's bei Homer Hauptzweck zu allegorisiren, und am mindesten zu allegorisiren für Künstler. — —

Hier Winckelmanns Werk von der Allegorie; ich bleibe aber bei zween andern Gefährten auf dem Wege: wie der Künstler den Dichter, insonderheit der griechische Künstler Homer nachahmen könne. Diese Gefährten sind Caylus und Lessing.

13.

Ich dünke mich jetzt im besten Theile**) des Lessing'schen Werks, wo es die Vorschriften des Gra=

---

*) Z. E. Agamemnons Rede von der Göttinn Ate T. 78 et Phönix Rede von den Gebeten Iliad. *I.* v. 498.

**) Laokoon S. 119—149.

fen einschränkt, wo es die Art der Vorstellung Homers, und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster von praktischem Scharfsinn ist. Mit Verwunderung also muß jeder Leser, der Lessingen verstehet, die verwirrenden Widersprüche*) gelesen haben, die — — doch hierüber darf ich die Vertheidigung des Verfassers selbst**) als bekannt voraussetzen.

Ich gehe also in's Detail. „Homer bearbeitet „sichtbare und unsichtbare Wesen; diesen Unterschied „kann die Materie nicht angeben, bei ihr ist alles „sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.“***)

„Das Mittel also, dessen sich die Mahlerei „bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren „Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke.“†)

„Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt „zu seyn.“ ††)

„Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das „Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als „eine poetische Redensart, für unsichtbar „machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt, „und eine wirkliche Wolke in dem Gemählde angebracht zu finden.“ †††)

Mit dem Unterschiede, den Lessing angibt, bin

---

*) Klotz geschnittene Steine hin und wieder.

**) Hamb. Zeitung, 1765. No. 100.

***) Laokoon S. 130. †) S. 157.

††) S. 137. †††) S. 157. 158.

ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes, den er angibt, ist nicht der meine.

Wozu soll die Wolke bei dem Dichter und Mahler? Zur Verhüllung. Wo sie also nicht verhüllen kann, da ist sie nicht Wolke mehr, da bleibe sie weg. So bei dem Mahler. Sie soll verhüllen, und verhüllet nicht; sie läßt den verhüllten Helden noch sichtbar; er steht hinter einer spanischen Wand und ruft uns zu: ich bin unsichtbar, ich soll nicht gesehen werden; ich bin nicht zu Hause. „Diese „Ursache, dünkt mich, ist die wahre."

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter entlehnt, bei ihm nichts als eine poetische Redensart, bei dem Künstler hingegen eine wirkliche Wolke, und also ein poetischer Ausdruck auf eine befremdende Weise realisirt sey: „diese Ursache scheint minder Stich zu halten."

Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt „unsichtbar werden?"*) Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und schnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zustößt: soll dieß „in der Sprache des Dichters „weiter nichts bedeuten, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe „er gemerkt, daß er keinen Feind vor sich habe?" Ich darf sagen, daß ich bei Homer „eine solche Phrasensprache des Dichters" nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künstlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als solche, nichts

*) Laokoon S. 137.

als poetischer Zierrath, seyn sollen (nach Lessings Erklärung, was ist diese Wolke, diese poetische Redensart anders, als eine solche Wortblume?) Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unserer Zeiten, die prosaisch denken und poetisch sprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prose in eine Sprache des Dichters, in poetische Redarten zu verwandeln. Bei solchen mag alsdann eine prosaisirende Schulexposition statt finden: „er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist: er ward aus den Augen des Feindes weggebracht; Achill stieß dreimal nach dem dicken Nebel, das ist: er war so wüthend, daß er noch nicht merkte, sein Feind sey weg. Was käme aber heraus, wenn man so bei Homer läse, und auch seine Götter, ihren Himmel, ihre Geräthe u. s. w. durch ein solches das ist prosaisirte, und alles zu poetischen Phrasen machte?

Nein! Homer weiß von Redensarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen μυθος seiner Götter gehört. So lange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert fest hält: so lange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht bloß streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken; so lange sehe ich auch diesen Nebel eben so gläubig, als den Gott selbst, der die Wolke um seinen Liebling webt. Beide, der Gott

und seine Wolke, haben ein gleich poetisches Wesen; wenn ich das eine prosaisire, muß auch hinter dem andern ein grammatisches Das ist kommen, und dann verliere ich die ganze mythische Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epischen Treffen eines Dichters, sondern in einer historischen Feldschlacht; ich lese nach der Taktik; ich sehe nach dem gewöhnlichen Augenmaße.

Lessing scheint darnach gesehen zu haben; wenigstens überredet er uns, darnach sehen zu können. *) „Keinen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und „das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar „machten, bestand auch nicht in dem Nebel — son„dern in der schnellen Entrückung. Nur um zu„gleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell „geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrück„ten Körper nachfolgen könne, hüllet ihn der Dich„ter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt „des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, son„dern, weil wir das, was in einem Nebel ist, un„sichtbar denken.“ Welche Unterscheidungen! welche Amphibolien! „Keinen wirklichen Nebel sah Achilles nicht.“ Ja! der poetische Held sah ihn, und dreimal stieß er noch mit seinem Spieße nach dem Nebel. „Das Kunststück, womit die Götter „unsichtbar machten, bestand in der schnellen Ent„rückung!“ Wunderbar! wo ich mir schon wirksame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke: bin ich da nicht ein Skrupler, am Nebel abdingen zu wollen? „Nur weil die Entrückung

*) Laokoon S. 158, 159.

„schnell vorging, hüllt ihn der Dichter ein; nicht, „weil man einen Nebel gesehen, sondern, weil wir „das, was in einem Nebel ist, unsichtbar denken." So! und deßwegen stößt Achilles dreimal nach dem Nebel, nicht, weil er einen Nebel sah, sondern, weil er das, was in einem Nebel ist, sich als unsichtbar dachte! O der Homerische Don Quixote! o der Cervantische Homer!

„Neptun verfinstert die Augen des Achilles; in „der That aber sind des Achilles Augen nicht verfinstert, sondern — —" Was man uns doch sagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Aeneas fort; er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt, nicht wider Achilles zu streiten, ihn verlassen — nun muß er erst zurück kommen, um dem Achilles den Nebel von seinen Augen zu nehmen, *) und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! Es ist nur so so gesagt, daß seine Augen verdunkelt worden? — — Achilles bekommt das Licht seiner Augen wieder, er seufzet, er stutzt über das Wunder; er sieht den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg; er erstaunt, er spricht mit sich, mit seiner großen Seele, muthmaßet auf die Götter — „Wie? wird ein Homerischer Orthodox sagen, ist es nicht ein sträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein so augenscheinliches Wunder der Verblendung, eine so feierliche Scene sieht! Wer Homerische Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben! — —

*) Iliad. Y. v. 341. 342. etc.

„Unsichtbar seyn (sagt Lessing) ist der natürliche „Zustand der Götter Homers; es bedarf keiner „Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, „daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf „einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen „Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Zwar „läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann „in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie „von andern Göttern nicht wollen gesehen wer= „den." *)

Nun dann, wenn „unsichtbar seyn der natürliche „Zustand der Götter" ist, wie kommt es, daß Göt= ter wider Willen können gesehen werden? daß man sie unvermuthet überraschen darf, wenn sie nicht gesehen seyn wollen? — Es war ein Glau= bensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher sey, als ein solcher überraschender Anblick, **) und mancher unglückliche Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen. Pallas, die keuscheste der Göttinnen, die vor Keuschheit sich selbst kaum nackt zu sehen wagte, die wohl am mindesten unter allen Göttinnen jene falsche Jungfernscheu besaß, sich zu verstecken, und doch gesehen werden zu wollen, diese jungfräuliche Pallas wählet sich den sichersten, den geheimsten Ort, um ihre Gorgone abzulegen; sie badet sich, und ein eben so ehrlicher Tiresias über= rascht sie, siehet sie wider seinen Willen, erblindet. Indessen um den Unschuldigen einiger Maßen schadlos zu halten, gibt Pallas — ihm nicht

*) Laokoon S. 140. 141.

**) Callimach. hym. in Pallad. Dianam, etc.

das Gesicht wieder; denn dieß ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; sondern die Gabe der Weissagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Tiresias Willen überraschet werden können, wenn „unsichtbar seyn „der natürliche Zustand der Götter wäre?"

Wie der Pallas, so ging es auch der badenden keuschen Diana. Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttinn Willen, und ward zum Stein. So ging es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bei der Rhea lag, von Haliakmon, wider Willen seiner, seiner geliebten Beischläferinn, und seines Ueberraschers, in seiner Schäferstunde gestört. — Wie das, wenn „unsichtbar seyn der natürliche Zustand der Götter wäre?"

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist nicht, wie die Schwester des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beschleichet. —

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie*) an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: „Werde ja niemand in „meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr; selbst wenn „es ohne Vorsatz seyn sollte; denn immer ist, nach „Homers Ausspruche, der offenbare Anblick der

*) Anthol. L. IV. c. 19. epig. 53.

„Götter gefährlich, und wer darf Homer wider„sprechen?"

Juno, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrspruch: *) wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde, müßte er erschrecken: denn „fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie „offenbar, (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) „erscheinen." Wie ist unsichtbar seyn also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in seiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Erscheinung. Phöbus Apollo **) steigt vom Himmel herab in seiner ganzen göttlichen Gestalt; Köcher und Bogen ruhen auf seiner Schulter; auf seiner Schulter klingen die Pfeile, bei seinem zornigen Gange. Nun hatte er sich schon von den Höhen des Himmels herabgelassen, und ging der Nacht gleich; bis er sich weit von den Schiffen niedersetzen, und seine pestbringenden Pfeile auslassen konnte. Warum muß er sich, der Nacht gleich, das ist mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei schleichen, und nur seine Gestalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menschen ist? — Wenn die Homerischen Götter schon an sich menschlichen Augen unsichtbar sind, wenn es

*) Iliad. *I.* v. 131. *Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.*

**) Iliad. *A.* v. 47. (*νυκτὶ ἐοικώς.*)

es keiner Abschneidung der Lichtstrahlen bedarf, um nicht — sondern einer Erhöhung des Gesichts, um gesehen zu werden? so ist, will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, die Wolke vergebens.

Und wie oft wäre sie alsdann beim Homer vergebens! In einem Nebel *) steigt Thetis aus dem Meere hervor, bis sie vor ihren Sohn hinsaß, und sich ihm in Gestalt zu erkennen gab. In einer Wolke steigt sie zum Jupiter hinauf; eine dichte Wolke warf Jupiter **) um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen seyn wollte. Eine Wolke ist bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation, die nicht auf andere wirkt, in einer intransitiven Stellung erscheinen. Ihr Körper ist zwar nur wie ein Körper, der Lebenssaft ihrer Adern ist nur gleichsam wie Blut, ***) d. i. nicht so grob und irdisch, als ein menschlicher Körper; doch aber immer Blut, das zu vergießen, ein Körper, der zu verwunden, wie weit mehr also zu sehen ist. So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er sie gleich als Göttinn erkennet †); und um sie zu trösten, erzählt ihre Mutter Dione ††), was schon von jeher die Himmlischen von den Sterblichen haben erleiden müssen, wie Mars von zween seiner

---

*) Iliad. *A*. v. 359. (ἠΰτ' ὀμίχλη.)

**) Iliad. *Θ*. v. 50.

***) Iliad. *E*. v. 340—342.

†) Ibid. v. 310. 331.

††) Ibid. v. 381.

tapferen Feinde gebunden, in's Gefängniß geworfen, dreizehn Monate lang gefangen gehalten, und mit genauer Noth vom Merkur heimlich gerettet sey; wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was bedarf's die mythologischen Geschichten her zu erzählen, die alle wenigstens so viel zeigen, daß nach der Homerischen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: „Unsichtbar seyn ist der Zustand der Götter; einer Erhöhung des Gesichts bedarf's, um „nur von Menschen gesehen zu werden, nicht aber „einer Abbrechung der Lichtstrahlen, um nicht gesehen zu seyn.“ Braucht's dieses nicht einmal, wie unmöglich, daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menschlichen Augen seiner Natur nach nicht bloß entgeht, sondern dieselben durch ein Wunder erst erhöhet werden sollen, wie sinnlos alsdann, seiner Natur nach verwundbar, für den Helden überwindlich zu seyn? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttinn zu erkennen, mußten dem Diomedes erst von einer andern Göttinn die Augen geöffnet werden; allein, hier rede ich nur von dem Verwundbarseyn durch seine Natur*), und schließe gerade hin: ein verwundbarer Körper muß auch ein durch seine Natur nicht unsichtbarer Körper seyn; wenn unser Auge ihn, der Natur desselben nach, nicht treffen könnte, wie könnte nach

*) Auch Götter gegen Götter sind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen, daß, wenn sie nicht zurückwichen, er sie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Θ. 464. 475.

der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erst den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menschen in der Schlacht zu unterscheiden? *) Ich kann gerade weg sagen: weil er poetisch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer prosaisch erklären. Wenn die Homerischen Götter unmittelbar auf Menschen und mit Menschen wirken; z. E. streiten, kämpfen, Pferde lenken, kurz, menschliche Thaten thun wollen, so nehmen sie durchgängig bei Homer auch bloß menschliche Gestalten an; es heißt alsdann jedesmal bei Homer: „er gleichte sich diesem oder jenem Helden." **) Und freilich in dieser Gleichung war der Gott nicht zu erkennen, denn er war menschlich eingekleidet; nur aus den übermenschlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten schlossen die Helden, daß hie oder da ein Gott seine Hand mit im Spiele haben müsse. Sie fürchteten sich also, einem so verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: „keiner lebt lange, der einem Gotte widersteht oder schadet." Mit griechischer Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, so offen zu seyn und zu sagen: ob er ein Gott, oder ein Sterblicher sey, damit er wisse, mit wem er zu thun habe. Und mit himmlischer Offenher-

*) Iliad. *E*. v. 116—130.

**) Neptun. (Iliad. *N*. 45.) *εἰσάμενος Κάλχαντι* — Minerva (Iliad. X. 227.) *Δηϊφόβῳ εἰκυῖα* — (Iliad. *Δ*. 86. 87.) *Ἡ δ' ἀνδρὶ ἰκέλη Λαοδόκῳ* etc.

zigkeit entdeckt sich der Gott, wenn er in's Gedränge geräth, daß man ihm aus dem Wege weichen solle: — — Kurz! weil das ganze Homerische Treffen voll verkleidet wandelnder Götter ist, weil der Dichter diese Hypothese als allen Helden und Streitern bekannt voraus setzt: freilich so gehört eine Minerva dazu, um diese eingekörperten Wesen vor andern Menschen kennbar zu machen. Aber nicht also, daß sie das Gesicht Diomed's erhöhen mußte, um Unsterbliche zu sehen; denn die Unsterblichen glichen hier Menschen; sondern, um ihm diese und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß sie etwas mehr sey, als wofür er sie ansehe, daß sie kein Mensch, sondern ein wandelnder Gott sey *) u. s. f.; kurz! hier erscheinen die Götter in einem hindernden Vehikel gleichsam, und in diesem Vehikel sollen sie kennbar, nicht sichtbar werden.

Nun aber falle das Vehikel weg, lasset sie bloß Götter seyn; die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er ist nicht mit der Gestalt weggefallen, in der sie sich menschlich verkörpert. Mars schreit auf — verläßt die Schlacht, und geht himmelauf; die Gestalt des Akamas ist also weg, und sehet da! die Wolkenhülle ist um ihn; mit Wolken gehet er zum Himmel. **) Und noch in seiner himmlischen Gestalt fühlt er den Schmerz, den ihm ein Mensch zufügen konnte? ist die Wunde nicht der Gestalt Akamas geblieben? Sie gehört Mars; der himmlische Arzt

---

*) Iliad. *E.* 126—130.

**) Iliad. *E.* 867.

muß sie heilen; sein göttlicher Körper war seiner Natur nach also verwundbar, wie also eben seiner Natur nach nicht sichtbar? oder gar nicht anders als unsichtbar?

Nein! mein Homer ist viel zu sinnlich, als daß er sein ganzes Gedicht durch, von so geistigen Göttern, und von so feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeute, wissen sollte. Einem persischen Epopöisten würde eine solche innere Unsichtbarkeit der Götter gefallen haben; allein ein griechisches Auge will in der Epopöe auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken; es will sie schon ihrer Natur nach in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nöthig haben, sie anzuschauen. Für solch ein Auge sind die griechischen Götter geschaffen. Hat aber der Dichter es nöthig, sie nicht sehen zu lassen, so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke, in der sie erschienen, hat außerdem ja so manche hohe Nebenbegriffe; den Begriff des Himmlischen und Erhabenen, der einem himmlischen Wesen zukommt; ist sie glänzend, so ist sie der prächtigste Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön düftend, so die Verkündigerinn einer lieblichen, angenehmen Gottheit. Alle diese Nebenideen liegen schon in unserm sinnlichen Verstande; sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortrefflichsten Bilder geschaffen; und Homer sollte diesen edlen Gebrauch

der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns bloß ein Hokuspokus einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so gerade heraus zu sagen — ich sage nochmals, so kenne ich Homer nicht.

Freilich in den spätern Zeiten, da man die Homerische Mythologie quinteſſenzirte, und aus ihr ein paar Tropfen metaphysischen Geist abzog, da wußte man nicht genug von der innern Unsichtbarkeit der Götter, von ihren mystischen Erscheinungen, von dem Ueberirdischen ihrer Epiphanien u. s. w. zu vernünfteln; allein solche Theophanien, solche feine Metaphysik über die Natur der Götter, gehört in den Kreis der spätern Platonisten und Pythagoräer, und in das heilige Murmeln ihrer Geheimnisse. Ich denke aber, daß wir hier nicht über Jamblichus, sondern über Homer reden.

— Kurz! ich bin mit der Ursache zufrieden, daß, wenn der Mahler mit seiner Wolke nicht unsichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf; und was braucht's da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühle gebührt den griechischen Göttern die schönste Sichtbarkeit und Jugend, als ein Prädikat ihres Wesens; und ohne solche sich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu sollen, sich die Unsichtbarkeit als den natürlichen Zustand der Götter vorstellen zu müssen — das kann keine griechische Seele, kein griechischer Dichter und Künstler, ja selbst kein weiser Epikur. Mit dem Begriffe

schöner Sichtbarkeit geht das Wesen der Götter, das Leben ihrer Geschichte und Thaten, die so genau bestimmten Stufen ihrer Idealgestalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menschenkindern, das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich sehe nicht mehr die schönen sinnlichen griechischen Götter; ich sehe sichtbar seyn wollende Phantome! Weg mit der ketzerischen Neuigkeit! ich bleibe bei der alten griechischen Rechtgläubigkeit.

14.

„Auch die Größe der Homerischen Götter kann „der Mahler nicht nachahmen!" und was Lessing darüber sagt,*) läuft auf die drei Ursachen hinaus: daß in der Mahlerei weniger das Wunderbare der poetischen Einbildung, als die Gewohnheit zu sehen, die anschauliche Wahrheit des Auges, herrsche; zweitens, daß, da die Mahlerei innerhalb einem Raume arbeitet, auch mehr die Proportion und Disproportion in Betracht komme, als bei dem Dichter, dessen Einbildungskraft in allen Welten des Möglichen und Wirklichen, nicht bloß also zwischen Himmel und Erde, und am wenigsten zwischen vier engen Seiten wirkt; drittens, daß, wo die Größe durch Kraft, Stärke, Schnelligkeit vom Dichter ausgedrückt werden konnte, der Mahler in diesem Ausdrucke ihm ganz nachbleibe, da er, der für den Raum arbeitet, nicht eben Kraft, und der, der für seinen Anblick arbeitet, nicht eben Schnelligkeit der Bewegung zum Mittelpunkte

---

*) Laokoon S. 131—136.

seiner Wirksamkeit machen kann. — Es könnte diesen Ursachen ein sehr philosophischer Mantel umgeworfen werden, wenn er des Macherlohns werth wäre.

Ich bleibe gar zu gern bei Homer, insonderheit wenn Lessing den Ausleger desselben machet. — „Größe, Stärke, Schnelligkeit, sagt Lessing — „Homer hat davon noch immer einen höhern wunderbaren Grad für seine Götter im Vorrath, als „er seinen vorzüglichsten Helden beilegt. In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand „diese Assertion in Abrede seyn; nur dürfte er sich „vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus „welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die „alle natürlichen Maße weit übersteiget. „Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl, als „neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu „haben, welches aus den lindernden Erklärungen „abzunehmen, die sie über den großen Helm der „Minerva geben zu müssen glauben." *)

Lessing hat die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homer hiebei angezogen, und so sind leicht die Ausleger des Homer, alte sowohl, als neue, genugsam zu erkennen, die sich der wunderbaren Statur der Götter Homers nicht genug erinnert; sie sind **) Eustathius, Clarke, der durch seine Anführung Eustathius genehmigt, und Ernesti, wel-

---

*) Laokoon S. 135.

**) E. 744. ed. Clark-Ernest.

cher letztere die Homerische Beschreibung des Helms der Minerva mehr auf die Festigkeit, als Größe desselben will gezogen wissen. Wie nun? ist die alle natürlichen Maße weit übersteigende, körperliche Größe ein Charakter der Homerischen Götter? ein eben so offenbarer, kenntlicher und nothwendiger Charakterzug, als Schnelligkeit und Stärke? und dann noch zum Ueberfluß, haben die alten Meister der Bildhauerei, wie Lessing überzeugt ist, das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet?

So viel ist leicht zu denken, daß, wenn der Dichter seinen Göttern eine mehr als Helden- und Riesenstärke gibt, er diese Stärke auch nicht in einen Pygmäenkörper werde eingeschlossen haben; etwas, das wider alle poetische und menschliche Wahrscheinlichkeit liefe. Es wäre dem Anschaulichen des Dichters völlig entgegen, menschenähnliche Götter mit unermeßlicher Stärke wirken, und unter dem gewöhnlichen Grade von Menschengestalt sehen zu lassen. In mystischen Geheimnissen wären solche Götter willkommen, weil man um so mehr seine Geschicklichkeit zeigen kann, Knoten aufzulösen, je mehr Knoten und Widersprüche man geschlungen; aber im Felde der offenbaren Poesie sind solche Wesen Mikromegas.

Daß also die Statur des Körpers der geäußerten Stärke nicht durchaus, und schon dem sinnlichen Anblicke nach widerspreche! Nun aber weiter: wo kein übermenschlicher Grad der Stärke geäußert wird; da ist auch keine übermenschliche Größe nöthig, wären es auch Götter oder Göttinnen. Ja,

wo es gegentheils zum Charakter dieser und jener Gottheit gehört, diese übermenschliche Stärke nicht zu besitzen; da wäre die hypergigantische Statur in dem Anschaulichen der Dichtkunst ein unleidlicher Widerspruch. Ich denke, meine Folgerungen sind wahrscheinlich, und sie sollen gewiß werden. Homer sey Zeuge: sein Jupiter, sein Neptun, seine Minerva mögen so groß seyn, als sie wollen; eine Juno von königlicher Schönheit schon nicht völlig so. Sie mag so viel Großes in ihrem Anblicke haben, daß er sie stieräugig*) nenne; so viel Erhabenes in ihrem Gliederbaue, als dem Weibe gebührt, das in Jupiters Armen ruhet; sie mag, wenn sie sich zornig auf ihrem himmlischen Throne reget, den großen Olymp erschüttern.**) — Ideen von ihrer Hoheit und Größe! Nur daß diese im eigentlichen Verstande mir nicht zuerst durch die körperliche Statur vorgestellt werde, daß sich nicht auf diese, als auf den Hauptanblick, mein Auge heften dürfe, sonst verliere ich die Königinn der Götter, die herrlichste der Göttinnen aus den Augen: ich sehe ein Riesenweib. Wo hat sie alsdann, die Langstreckige, wo hat sie alsdann im Himmel Raum? Wie groß muß ihr himmlisches Brautgemach***) seyn, das ihr Vulkan erbauet? wie groß der Schlüssel und das Schloß zu diesem Gemache,†) das kein Gott eröffnen kann, als sie? Wie viel Centner Ambrosia wird sie brau-

---

*) *Βοωπις ποτνια Ἡρη.*

**) Iliad. Θ. 198. 199.

***) Iliad. Ξ. 165. etc. †) *Ν.* 168.

chen, um ihren Körper*) zu säubern? Wie viel Tonnen Oel, um ihn zu salben? Wie groß wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck seyn? Wo wird sie mit Jupiter auf dem Berge Ida in ihrer süßen Umarmung**) Raum haben? — — Ich mag nicht weiter, genug! alles Süße und Große in dem Gemählde Homers von ihrer Ankleidung, Auszierung, und Umarmung,***) verschwindet mit der unermeßlichen Gestalt. So bald auch nur mit einem einigen kenntlichen Zuge die gigantische Statur zum Hauptaugenmerke würde, so schwänden die Grenzen der Schönheit, oder wenn man lieber will, der höchsten Vollkommenheit im weiblichen Gliederbaue. Mein Auge erliegt, wenn es in's Ungeheure soll, und die Bewunderung, die ich jetzt fühle, verwandelt sich in eine Art von grauenvollem Selbstgefühle, Schauder und Ekel. Hat Homer nicht also gut gethan, daß er „seiner Göttinn nicht so offenbar eine „körperliche Größe gab, die alle natürlichen Maße „weit überstiege?"

Bei seiner Venus wäre diese noch von üblerer Wirkung. Wenn sie ihm die das süße Lachen liebende Göttinn †) ist: wo bleibt das süße Lachen im Riesengesichte eines Weibes? Der Mund möge sich auch nur zum Lächeln verziehen wollen: die Lippen

---

*) Ἀμβροσίῃ μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος
Λύματα πάντα καθῆρεν, ἀλείψατο δὲ λιπ᾽
ἐλαίῳ.
Iliad. Ξ. 171. 172.

) Ibid. 345. etc. *) Ibid. v. 155. etc.

†) Φιλομμειδης Αφροδιτη.

sich auch nur von fern dazu regen: der sich verziehende Mund dünkt mich Verzerrung, das sich meldende Lachen wird Grimasse, und das ausbrechende Lachen ungeheures Gelächter. Und wie ungereimt dünkt mich alsdann diese Riesengestalt, wenn sie über eine Ritzung ihrer Haut am Finger schreiet, klaget, weinet, und den ganzen Himmel erreget.

Kurz, wo Größe und Stärke nicht das Hauptstück im Charakter einer Gottheit ausmacht, da ist die übermenschliche Natur auch nicht ein nothwendiges Augenmerk. Wo der Charakter der Gottheit damit aber gar nicht bestehen kann, z. E. die höchste Vollkommenheit eines weiblichen Gliederbaues in der Juno, und die liebreizendste Schönheit in der Tochter Dionens: da bleibe sie unsern Augen weg. Diese können, als menschliche Augen, das Ideal der hohen sowohl als der lieblichen Schönheit eines menschlich scheinenden Körpers nicht anders als mit natürlichem Maße bestimmen; zwar mit dem Unterschiede, daß in der Mahlerei dieß Maß in den Grenzen der Kunst bleibt, in der Poesie aber sich zu der Stufe erheben kann, die in der Phantasie des Menschen die höchste ist; daß aber auch dieß Höchste für die Phantasie überschaulich, in seinem natürlichen Maße bleibe. Geht dieß anschauliche Ganze verloren, übersteigt die Statur der Juno und Venus die Größe, in welcher ich mir körperliche Vollkommenheit und Schönheit gedenke, so hat der Dichter seinen Eindruck verfehlt.

Nun selbst die Gottheiten, deren Charakter und

Individualität einmal eine Aeußerung vorzüglicher Stärke will: Minerva, der gewaltige Erdumfasser Neptun, der mächtigste aller Götter Jupiter; und ich wiederhole auf's Neue: daß bei ihnen die körperliche Größe ihren Wirkungen nur nicht widerspreche; nicht aber, daß von Größe auf Stärke bei Homer der Schluß gemacht werden dürfe!

Homer gab uns keinen einzigen der Götter gemahlet: so auch nicht ihre, „alles natürliche Maß übersteigende, Größe;" er zeigt uns ihre Natur in Wirkung, in Bewegung.

Der große Jupiter! Aber ist er bei Homer deßwegen groß, weil er, wie jener Engel des Korans, von einer seiner Augenbraunen bis zur andern sieben Tagereisen hätte? Das würde uns Jupiter der Ungeheure, nicht aber der Große dünken: Homer weiß bessern Weg. Er winkt mit seinen schwärzlichen Augenbraunen der Thetis sein höchstes Zeichen zu; das ambrosische Haar auf dem unsterblichen Haupte des Königes wallet, und der große Olympus bebt*) — das ist der große Jupiter! Nicht wie lang, sondern wie machtvoll sein Augenbraun und sein Haar sey; nicht wie geräumig, sondern wie gebietend das Haupt des unsterblichen Königs; das ist das Augenmerk des Dichters. Das ist Jupiter, der Mächtige! Zeus, der Städteverwüster!

Einmal **) will dieser Jupiter seine überwiegende Macht vor allen Göttern recht ausdrücken: er misset sich also mit ihnen — aber an körperlicher

*) Iliad. Α. 528. **) Iliad. Θ. 17 — 27.

Größe? an Länge der Arme? an Stärke der Sehnen? Unwürdiger, ungeheurer Anblick! Jupiter hat einen bessern Vorschlag an seine Götter und Göttinnen. Alle sollen sich an die Himmel herabhängende goldene Kette hängen, und mit allen Kräften ziehen: Jupitern würden sie damit nicht vom Himmel zur Erde reißen können: „ich aber, fährt er fort, „wenn ich ziehen wollte, mit Erde und Meer würde „ich sie aufziehen, alsdann die Kette um den Gipfel des Olympus schlingen: da hingen sie alle in „der Höhe. So weit mächtiger bin ich als Götter „und Menschen." Es kann kein erhabener und einfältiger Bild gefunden werden, als dieß von der Uebermacht des höchsten Gottes; allein ein Bild von der Uebergröße dieses Gottes über Götter und Menschen findet sich nicht.

So wird die Größe Neptuns durch seine Schritte*) mehr errathen und angedeutet, als geschildert; denn eine Ausmessung seiner ganzen Gestalt nach Maßgabe dieser Schritte wäre ungeheuer und nicht Homerisch. Vielmehr hat der weise Dichter auch hier in Aeußerung der Größe durch die Stärke, und der Stärke durch Bewegung eine Leiter gesetzt, um, nach der Stufe seiner Götter, auch ihnen die Würde zuzuwiegen, die die größte Kraft mit der größten Sparsamkeit des Ausdrucks äußert.

---

*) Welch ein Bild gibt der auf Ida die Wage des Schicksals haltende Jupiter! Die Schale der Griechen sinkt zur Erde; die Schale der Trojaner steigt zum Himmel — wie stark ist der wägende Arm des Gottes! Θ. 339. Solche Bilder liefert Homer und keine Maßstäbe!

So wie der Höchste der Götter seine Größe durch einen Wink, so zeigt der Nächste nach ihm an Hoheit, Neptun, die seinige eine Stufe tiefer — schreitend.*) Die Größe Minervens wird wieder durch ihre Stärke gemessen, da sie einen ungeheuren Stein**) ergreift, und den langstreckigen Mars zu Boden wirft. Vielleicht aber legt Lessing mehr Gewicht in diesen Stein, als Homer in ihn legen wollte. „Er war ein schwarzer, rauher, gro„ßer Stein, der zum Grenzstein dahingewälzet war „von Männern voriger Zeiten." Ob nun mit diesem Homer den Maßstab machen wollen, daß ein Held seiner Zeit gleich zween Männern, und ein Held alter Zeit gleich zween Helden, und dieser Stein also gleich so viel vierfach zusammengesetzten Mannskräften berechnet werden müsse, als Männer ihn gelegt hatten, weiß ich so genau nicht. Homer kann vielleicht bloß sagen: es war ein uralter Grenzstein. —

Auch die Größe des Helms der Minerva***) ist mir noch strittig; ob sie nach Maß oder Gewichte zu berechnen sey. „Um ihre Schultern legt Pallas „die fürchterliche Aegis: die ringsum von Furcht „umgeben, in der die Zwietracht, und die Stärke, „und die wilde Mordlust; in der auch das Haupt „der Gorgone, des abscheulichen Ungeheuers, einge„graben war, fürchterlich, gräulich, das Schreckbild

*) Iliad. *N*. 10 — 45.

**) Iliad. *Φ*. 403.

***) Iliad. *E*. 737.

„des donnernden Zeus — auf's Haupt setzte sie den „goldnen Helm" — —

ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' αραρυιαν.

Was ist nun das Letzte: der den Fußvölkern aus hundert Städten genug war? Es sey, wie Ernesti will, der den Anfall einer Armee aus hundert Städten, geschweige denn aus Einer, aushalten könnte. Oder, wie der Scholiast will, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf sich hätte eingegraben haben können; alsdann stimmt diese Erklärung in den Zusammenhang der Beschreibung von der fürchterlichen Aegis. Oder, wie andere wollen, der Helm, den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben, zu tragen kaum hinreichten; diese Erklärung dünkt mir nach dem Tone Homers die beste; denn sie gibt das stärkste Bild von der innern Macht der Göttinn, die sich hier in dem Tragen eines Helms, auf eine stille, erhabene Weise äußert. — Es sey indessen welche von diesen Erklärungen es wolle: keine ist erdacht, um die Stelle zu lindern, sondern nur den Sinn Homers zu erklären, und nach allen dünkt mir doch die, obgleich uralte, die Lessing annimmt:*) „der Helm, unter „welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte „in das Feld zu stellen vermögen, verbergen kön„nen," diese dünkt mir unter allen die letzte. Wo ist

*) Laokoon S. 135.

ist je ein Helm dazu gewesen, um zu sehen, wie viel Streiter unter ihm Raum haben? Wie müssen die Helden stehen, wenn sie mit dem Helme, wie mit einem Scheffel sollen gemessen werden? wie wäre also Homer auf dieß kindische oder romantische Bild gekommen? Kurz, Homer gibt doch kein Maß der Minerva an der Statur ihres Körpers unmittelbar, sondern läßt uns den Schluß von ihrem Helme auf ihre Größe, oder, wenn die mir schicklichste Erklärung gälte, vielmehr auf ihre innere Stärke: „sie setzte den Helm auf's Haupt, der den Kräften „eines Fußvolks aus hundert Städten zu schaffen „geben könnte." Welch ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke!

Mars, der Menschenwürger, in allem roh und ungeheuer, in seinem Anfalle und in seinem Geschrei — warum sollte er's nicht auch in seinem Hinsturze seyn? Und da erlaubt sich Homer das Bild, daß er, so wie er zehn tausend Menschen gleich aufschreien, auch im Falle sieben Hufen Landes*) bedecken kann. Eine Riesengestalt! Aber die ist auch Mars! Würde Homer jeden andern Gott ihm nachschreien, und im Falle nachstrecken lassen? Wie würde wohl der hohen Juno, oder der lieblichen Venus eine so seltene Stellung lassen? — Zudem mißt Homer seinen Kolossus, da er liegt; aufrecht wagte er's nicht, uns den ungeheuern Aufblick abzuzwingen. Zudem ist's bloß im Kampfe der Götter mit Göttern, wo Homer alle Kräfte zusammen nimmt, einen Gigantenkampf, der sich von einem menschlichen Gefechte

*) Iliad. Φ. 407.

unterschiede, zu schildern. In Schlachtordnung mit Menschen zusammengestellt, Führer menschlicher Heere, ist die übermenschliche Statur, „die alle natürlichen Maße weit übersteiget,“ ganz verschwunden. Mars und Minerva, da sie ein Heer auf dem Schilde Achilles anführen, können sich durch goldene Kleider, durch Schönheit, durch eine ansehnliche und auszeichnende Statur in ihrer Rüstung unterscheiden; denn sie sollen ja Götter auf dem Schilde vorstellen — sie können in dieser ansehnlichen Gestalt vorragen, und die Menschenvölker etwas niedriger *) seyn; aber an einen sieben Hufen langen Mars ist ja hier nicht zu gedenken, und ich weiß nicht, wie Lessing eine Stelle für sich anführet, **) die nur sehr wenig von seiner Assertion beweiset. Homer lindert die Größe der unter Menschen wandelnden Götter hier so, als sie Clarke und Ernesti am vorigen Orte nicht lindern wollten, und überhaupt gehört die Vorstellung auf dem Schilde hier nicht zur Sache.

Es ist Zeit, daß ich ein Ende mache. Größe, Stärke, Schnelligkeit sind bei Homer nicht gleich wichtige Prädikate, um seine Götter von seinen vorzüglichsten Helden zu unterscheiden. ***) Selbst von Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen, diese Assertion zugeben. Diomedes überwältigt die unkriegerische Venus, und Diomedes war

*) Iliad. Σ. 516—19.

**) Laokoon S. 136.

***) S. 135.

doch nicht einmal Achilles. Er überwältigt Mars, und hier mag Dione für mich das Wort führen.*)

Der Individualcharakter der Homerischen Götter und Göttinnen ist also das Hauptaugenmerk, nach welchem sich auch ihre Größe und Stärke richtet. Hier kommt kein Allgemeinsatz in Betrachtung: Charakter ist hier über Gottheit.

Es gibt also bei ihm Göttinnen, die an Stärke unter den Helden bleiben; Göttinnen also auch, die an Größe den Menschen gleich seyn müssen; Götter, die eben nicht größer seyn dürfen. Für das Erste zeuge Venus; für das Zweite Juno, Venus, und vielleicht alle Göttinnen; für das Dritte Apollo.

Ferner: Größe ist niemals Hauptzweck des Dichters, um aus ihr Stärke zu folgern; sondern nur immer da, um dem Bilde der Macht und Hoheit nicht zu widersprechen.

Kann diese also durch andere Merkmale erkannt werden, um so gefälliger dem Dichter; und welches ist ein besseres Kennzeichen von Hoheit, als Macht in der Wirkung, Schnelligkeit in der Bewegung?

Aus dieser also läßt Homer auf jene schließen; nicht aber umgekehrt. Aus dem Winke Zeus, aus dem Schritt Neptuns, aus dem Wurfe der Minerva auf ihre Größe, nicht aber im Gegentheil.

Ob endlich die Bildhauer das Kolossalische, das sie ihren Götterstatuen öfters ertheilten, aus Homer entlehnt?**) — Diese Frage dünkt mich so, als jene

*) Iliad. E. 381. etc.
**) Laokoon S. 136.

indianische: worauf ruht die Erde? auf einem Elephanten! und worauf der Elephant? — Von wem nämlich mag denn Homer das Kolossalische entlehnt haben, das er, hie und da, diesem und jenem Gotte gibt? Mich dünkt, man könne in Aegypten den Ursprung von diesen und mehreren Homerischen Ideen finden, insonderheit an Orten, wo das Alte der Göttererzählung, wo die Tradition von mythologischen Anekdoten herrschet, die, statt des Schönen, nach welchem er sonst seine Götter schaffet, in's wüste Große gehen. Ich habe Lust, über ein Paar Proben dieser Behauptung einige fliegende Schriftchen *) zu lesen, die zu gut scheinen, um unter Schriften ihrer Art zu verfliegen, insonderheit, da mir die Aufgabe im Ganzen betrachtet: „was hat „Homer von den Aegyptern entlehnet? wie hat er „die alten Sagen voriger Zeiten in das Schöne sei„ner Kunst verändert?" groß und noch ungenutzt vorkommt.

15.

Man muß nicht denken, daß ein Philosoph, der den Unterschied zwischen Poesie und einer schönen Kunst zu entwickeln unternimmt, damit das ganze Wesen der Dichtkunst vollständig erklären wolle. Lessing zeigt, was die Dichtkunst gegen Mahlerei gehalten nicht sey; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sey, müßte sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z. E. Musik, Tanzkunst und Re-

*) Harles de Jove Homeri etc.

dekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden.

Mahlerei wirkt im Raume; Poesie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben; diese durch artikulirte Töne. Jene hat also Körper, diese Handlungen zu eigentlichen Gegenständen. „So „weit ist Lessing in seiner Entwicklung gekommen.“ Nun nehme ein philosophischer Tonkünstler sein Werk auf; wie fern haben Poesie und Tonkunst gemeine Regeln, da sie beide durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da sie Handlung singet? Der Redekünstler fahre fort: jede Rede kann Handlung schildern: wie denn die Poesie? wie in ihren verschiedenen Gattungen und Arten? — Endlich diese Theorien zusammen, so hat man das Wesen der Poesie.

Auch bei der jetzigen Einen Seite der Vergleichung ist's indessen, als ob mir an dem Wesen der Poesie immer etwas zur Berechnung fehle. — — Ich nehme Lessingen da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten verspricht. *)

Er schließt so. „Wenn es wahr ist, daß die „Mahlerei zu ihren Nachahmungen ganz andere „Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; „jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, „diese artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig „die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Be„zeichneten haben müssen, so können neben einander „geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben

*) Laokoon S. 153.

„einander, oder deren Theile neben einander exi„stiren, auf einander folgende Zeichen aber auch „nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, „oder deren Theile auf einander folgen.

„Gegenstände, die neben einander, oder deren „Theile auf einander existiren, heißen Körper. „Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigen„schaften die eigentlichen Gegenstände der Mahlerei.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren „Theile auf einander folgen, heißen überhaupt „Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigent„liche Gegenstand der Poesie.“

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich seyn, wenn sie von einem festen Punkte anfinge; nun aber lasset uns zu ihm hinan. „Wenn es wahr „ist, daß die Mahlerei zu ihren Nachahmungen „ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht, als die „Poesie.“ Allerdings wahr!

„Jene nämlich Figuren und Farben in dem Rau„me, diese aber artikulirte Töne in der Zeit.“ Schon nicht so bestimmt! denn der Poesie sind die artikulirten Töne nicht das, was Farben und Figuren der Mahlerei sind!

„Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen.“ Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die artikulirten Töne haben in der Poesie nicht eben dasselbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten, was in der Mahlerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können also zwei so verschiedene Dinge ein Drittes, einen ersten Grundsatz, zum Unterschiede, zum Wesen beider Künste geben?

Die Zeichen der Mahlerei sind natürlich: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache ist in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet. Die Zeichen der Poesie sind willkürlich: die artikulirten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die sie ausdrücken sollen; sondern sind nur durch eine allgemeine Konvention für Zeichen angenommen. Ihre Natur ist also sich völlig ungleich, und das Tertium comparationis schwindet.

Mahlerei wirkt ganz im Raume, neben einander, durch Zeichen, die die Sache natürlich zeigen. Poesie aber nicht so durch die Succession, wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer artikulirten Töne beruhet das nicht, was in der Mahlerei auf dem Nebeneinanderseyn der Theile beruhete. Das Successive ihrer Zeichen ist nichts als conditio sine qua non, und also bloß einige Einschränkung; das Koexistiren der Zeichen in der Mahlerei aber ist Natur der Kunst, und der Grund der mahlerischen Schönheit. Poesie, wenn sie gleich durch auf einander folgende Töne, das ist, Worte wirkt: so ist doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succession der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um diesen Unterschied deutlicher zu machen, muß eine Vergleichung zwischen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künsten gemacht werden, zwischen Mahlerei und Tonkunst. Hier kann ich sagen: Mahlerei wirkt ganz durch den Raum, so wie Musik durch die Zeitfolge. Was bei je-

ner das Nebeneinanderseyn der Farben und Figuren ist, der Grund der Schönheit, das ist bei dieser das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges. Wie bei jener auf dem Anblick des Koexistirenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunst beruhet; so ist in dieser das Successive, die Verknüpfung und Abwechselung der Töne das Mittel der musikalischen Wirkung. Wie also, kann ich fortfahren, jene, die Mahlerei, bloß durch ein Blendwerk, den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann; so mache sie dieß Nebenwerk nie zu ihrer Hauptsache, nämlich: als Mahlerei durch Farben und doch in der Zeitfolge zu wirken; sonst gehet das Wesen und alle Wirkung der Kunst verloren. Hierüber ist das Farbenklavier Zeuge. Und also im Gegentheile die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raums musikalisch zu schildern, wie unerfahrene Stümper thun. Jene verliere sich nie aus dem Koexistenten, diese nie aus der Succession; denn beide sind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bei der Poesie aber ist der Auftritt geändert. Hier ist das Natürliche in den Zeichen, Buchstaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poesie wenig oder nichts; der Sinn, der durch eine willkürliche Uebereinstimmung in den Worten liegt, die Seele, die den artikulirten Tönen beiwohnet, ist alles. Die Succession der Töne kann der Poesie nicht so wesentlich berechnet werden, als der Mahlerei das Koexistiren der Farben: „denn die Zeichen haben

„gar nicht einerlei Verhältniß zu der bezeichneten „Sache.“ *)

Der Grund ist wankend, wie wird das Gebäude seyn? Ehe wir dieses sehen, lasset uns jenen erst auf andere Art sichern. Mahlerei wirkt im Raume, und durch eine künstliche Vorstellung des Raums. Musik, und alle energischen Künste, wirken nicht bloß in, sondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne. Ließe sich nicht das Wesen der Poesie auch auf einen solchen Hauptbegriff bringen, da sie durch willkürliche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieser Wirkung Kraft nennen; und so, wie in der Metaphysik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe sind, wie die mathematischen Wissenschaften sich alle auf einen dieser Begriffe zurückführen lassen; so wollen wir auch in der Theorie der schönen Wissenschaften und Künste sagen: die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft — durch Kraft, die den Worten beiwohnt, zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Koexistente, oder die Succession.

Nun wird die Frage: welche Gegenstände kann diese poetische Kraft besser an die Seele bringen, Gegenstände des Raums, koexistirende Gegenstände,

---

*) Laokoon S. 153.

oder Gegenstände der Zeitsuccessionen? Und, um wieder sinnlich zu reden: in welchem Medium wirkt die poetische Kraft freier, im Raume, oder in der Zeit? —

Sie wirkt im Raume: dadurch, daß sie ihre ganze Rede sinnlich macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikel der Kraft, der Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn, empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntniß. Sie bringt aber auch jeden Gegenstand gleichsam sittlich vor die Seele, d. i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit Einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit dem Anblicke zu täuschen; zweite Art der anschauenden Kenntniß, und das Wesen der Poesie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philosophie ist, diese Art der Poesie allein zukommen, und macht ihr Wesen, das sinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann also sagen, daß das erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Mahlerei, sinnliche Vorstellung sey.

Sie wirkt in der Zeit: denn sie ist Rede. Nicht bloß erstlich, so fern die Rede natürlicher Ausdruck ist, z. E. der Leidenschaften, der Bewegungen: denn dieß ist der Rand der Poesie; sondern vorzüglich, indem sie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechselung theils, theils in dem Ganzen, das sie durch die Zeitfolge erbauet, energisch wirket. Das Erste

hat sie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das Letzte aber, daß sie einer Abwechselung, und gleichsam Melodie der Vorstellungen, und Eines Ganzen fähig sey, dessen Theile sich nach und nach äußern, dessen Vollkommenheit also energisiret — dieß macht sie zu einer Musik der Seele, wie sie die Griechen nannten: und diese zweite Succession hat Lessing nie berühret.

Keines von beiden, allein angenommen, ist ihr ganzes Wesen. Nicht die Energie, das Musikalische in ihr; denn dieß kann nicht stattfinden, wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorstellungen, das sie der Seele vormahlet, vorausgesetzt wird. Nicht aber das Mahlerische in ihr; denn sie wirkt energisch, eben in dem Nebeneinander bauet sie den Begriff vom sinnlich vollkommenen Ganzen in die Seele; nur beides zusammen genommen, kann ich sagen, das Wesen der Poesie ist Kraft, die aus dem Raum (Gegenstände, die sie sinnlich macht), in der Zeit (durch eine Folge vieler Theile zu Einem poetischen Ganzen) wirkt; kurz also sinnlich vollkommene Rede.

Bei Lessing ist der vornehmste Gegenstand der Poesie Handlung; nur aber er kann aus seinem Begriffe der Succession diesen Begriff ausfinden, ich gestehe es gern; ich nicht.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren „Theile auf einander folgen, sind Handlungen." *) Wie? ich lasse so viel ich will auf einander folgen, jedes soll ein Körper, ein todter Anblick seyn;

*) Laokoon S. 154.

vermöge der Succession ist keines noch Handlung. Ich sehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — sehe ich damit Handlung? Verschiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen, einzeln, todte, einander nachfolgend: sehe ich Handlung? Nie wird P. Kastells Farbenklavier mit seinem successiven Vorspielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern; nie wird eine melodische Kette von Tönen eine Kette von Handlungen heißen. Ich läugne es also, daß Gegenstände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, deßwegen überhaupt Handlungen heißen: und eben so läugne ich, daß, weil die Dichtkunst Successionen liefere, sie deßwegen Handlungen zum Gegenstande habe.

Der Begriff des Successiven ist zu einer Handlung nur die halbe Idee; es muß ein Successives durch Kraft seyn; so wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Substanz auf einander folgen; so wird Handlung. Und sind Handlungen der Gegenstand der Dichtkunst, so wette ich, wird dieser Gegenstand nie aus dem trockenen Begriff der Succession bestimmt werden können; Kraft ist der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dieß ist die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele durch die Phantasie und Erinnerung wirkt; sie ist das Wesen der Poesie. — Der Leser sieht, daß wir sind, wo wir waren, daß nämlich die Poesie durch

willkürliche Zeichen wirke; daß in diesem Willkürlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poesie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, so fern sie natürliche Laute sind. —

Lessing indessen schließt aus dieser Folge von Tönen und Worten alles; nur sehr spät fällt es ihm ein, *) daß die Zeichen der Poesie willkürlich wären; allein auch dann erwägt er nicht, was der Einwurf: Poesie wirkt durch willkürliche Zeichen, sagen wolle.

Denn wie löset er diesen Einwurf? „Dadurch, „daß mit der Schilderung körperlicher Gegenstände „die Täuschung, das Hauptwerk der Poesie, verlo„ren gehe, daß also zwar Rede an sich, aber nicht „die sinnlich vollkommenste Rede, die Poesie, Kör„per schildern könne.“ Die Sache scheint jetzt an besserm Orte. Eben weil die Poesie nicht mahlerisch genug seyn kann bei Schilderung körperlicher Gegenstände, so muß sie sie nicht schildern. Nicht, damit sie nicht Mahlerei sey; nicht, weil sie in successiven Tönen schildert: nicht, weil der Raum das Gebiet des Mahlers, und bloß Zeitfolge das Gebiet des Dichters sey — ich sehe bei allem keine Ursache. Das Successive in den Tönen ist, wie gesagt, dem Poeten wenig: er wirkt nicht durch sie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn seine Kraft verläßt, wenn er mit seinen Vorstellungen, unabhängig von seinen Tönen, die Seele nicht täuschen kann; ja, dann geht der Poet ver-

*) Laokoon S. 165.

loren, dann bleibt nichts als ein Wortmahler, als ein symbolischer Namenerklärer. Aber daß die Succession hier noch nicht am besten Orte sey, mag — sein eigenes Beispiel zeugen. *) Wenn es Hallers Endzweck ist, uns in seinen Alpen, den Enzian, und seinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren; allerdings verliert er alsdann den Zweck des Dichters, mich zu täuschen, und ich, als Leser, meinen Zweck, mich täuschen zu lassen; dieß ist alsdann der Grund und kein anderer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botanischen Lehrbuche gehe: wie werde ich da den Enzian und seine Brüder kennen lernen? Wie anders, als wieder durch successive Töne, durch Rede? Der Botanist wird mich von einem Theile zum andern führen: er wird mir die Verbindung dieser Theile klar machen: er wird das Kraut meiner Einbildungskraft theilweise und im Ganzen vorzuzählen suchen, was freilich das Auge mit einmal übersiehet: er wird alles thun, was Lessing, der Dichter, nicht thun soll. Wird er mir verständlich werden? Darum ist nicht die Frage, wenn ich seine Worte verstehe: er muß mir klar werden, er muß mich auf gewisse Art täuschen. Kann er dieß nicht: sehe ich die Sache bloß im Einzelnen, deutlich, nicht aber im Ganzen, anschauend, ein: so werde ich alsdann alle Regeln, die Lessing dem Dichter gibt, auch dem Verfasser eines botanischen Lehrbuchs geben können. Ich

---

*) Laokoon S. 168.

werde zu ihm sehr ernsthaft sagen: *) „Wie gelan-
„gen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges
„im Raume, eines Krauts? Erst betrachten wir
„die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung
„dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere
„Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen
„mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie
„uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese
„Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig. — Ge-
„setzt nun also auch, der schriftliche Kräuterlehrer
„führe uns in der schönsten Ordnung von einem
„Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt,
„er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch
„noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht
„er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet,
„zählt er uns merklich langsam nach und nach zu,
„und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge
„den ersten schon vergessen haben. Jedennoch sol-
„len wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden;
„dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig
„gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals
„überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernom-
„menen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Ge-
„dächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da
„zurück; welche Mühe, welche Anstrengung kostet
„es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so
„lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen
„Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu
„einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelan-
„gen! — Solche Beschreibungen mögen sich, wenn

*) Laokoon S. 166. 167.

„man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön „dagegen recitiren lassen; nur für sich allein sagen „sie wenig oder nichts.“ —

So spricht Lessing zum Dichter, und warum soll ich nicht eben so zum Kräuterlehrer sprechen, der mich bloß durch Worte lehren will? Ich sehe keine Veränderung des Falles, eben denselben Gegenstand, einen Körper, eben dasselbe Mittel, ihn zu schildern, Rede, eben dieselbe Hinderung in diesem Mittel, das Successive der Rede, Worte. Folglich muß die Lektion sich so gut auf ihn, als auf jeden Wortschilderer passen.

Folglich muß die Ursache: „Succession verhindert, Körper zu schildern,“ da sie auf jede Rede trifft, da jede Rede in solchem Falle nicht das Definitum, als ein Wort, verständlich, sondern als eine Sache anschauend machen will, eigentlich außer dem Gebiete der Poesie liegen;

Folglich auch in demselben kein eigentliches, wenigstens kein höchstes Gesetz geben können, sondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem wenig oder nichts gefolgert werden kann.

16.

Um auf einen fruchtbarern Weg zu kommen, als dieser trockene Nebenbegriff gewähret, macht Lessing einen Sprung, den ich ihm nicht nachthue. „Die Poesie schildert durch successive Töne; folg„lich schildert sie auch Successionen, *) folglich hat „sie auch Successionen, und eigentlich nichts als Suc-

*) Laokoon S. 152. 154.

„Successionen zum Gegenstande. Successionen sind „Handlungen; folglich" — und folglich hat Lessing was er will; aber woher kann er's haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succession; und daß sie nur fortschreitende Gegenstände schildere, schloß er, weil sie in successiven Tönen schildert. — Wo bleibt hier die Kette? Gesetzt, daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunst das wäre, was das Nebeneinanderseyn der Farben in der Mahlerei: welche Proportion ist in dem Successiven der Töne, und in dem Successiven der Gegenstände, die sie schildert? Wie weit halten diese Einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken? Und wie weit weniger eins aus dem andern schließen? — Und wenn sie auch dann Successionen schilderte, warum müssen diese Successionen Handlungen seyn? u. s. w. Die Gränzscheidung nach solch einem Risse kann kaum richtig seyn.

Kaum richtig von Seiten der Mahlerei, „ihr „Wesen sey, Körper zu schildern;" wenigstens bin ich mir fortschreitenderer Handlungen der Mahlerei bewußt, als wovon Lessing ein Beispiel gibt, *) nämlich eine Draperie, die in ihrem Wurfe zwei Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von Seiten der Dichtkunst, wo aus dem Successiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht, daß sie keine Körper schildern solle; denn können keine successiven Töne Begriffe von koexistirenden Dingen erwecken, so sehe ich nicht, wie irgend die Rede, die bloß hörbare Rede, an-

*) Laokoon S. 178. 179.

schauende Erkenntniß wirken könnte; denn Bilder, würde ich sagen, sind nicht hörbar. So sehe ich nicht, wie irgend die Rede zusammenhangende Bilderbegriffe erwecken könne; denn die successiven Töne hangen nicht zusammen. So sehe ich endlich auch nicht, wie in der Seele aus vielen Theilbegriffen ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweises, des Trauerspiels entstehen könnte; denn die ganze Succession der Töne macht kein solches Ganzes: „für das Ohr sind die vernommenen „Theile jedesmal verloren.“ Es läßt sich also hieraus alles oder nichts folgern.

Noch weniger folgt hieraus „die Untauglich„keit der ganzen descriptive Poetry, *) das Un„poetische aller mahlenden Poesie.“

Noch weniger hieraus, daß das Wesen der Dichtkunst Fortschreitung sey; **) daß die Dichtkunst nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen müsse; daß Einheit der mahlerischen Beiwörter ihr Regel sey. ***) —

Ja nicht einmal, daß sich „nur aus diesen „Grundsätzen die große Manier Homers bestimmen „und erklären ließe.“ Ich läugne Lessingen viel, und in seinem Grunde alles, aber darum läugne ich nicht alle Sachen, die nur er auf diesen Grund bauet. — Darf ich von Homer anfangen? —

„Homer mahlet nichts als fortschreitende Handlungen; alle Körper, alle einzelnen Körper mahlet er nur „durch ihren Antheil an den Handlungen,

---

*) Laokoon S. 174. 175.

) S. 154. 155. *) S. 155.

„gemeiniglich und mit Einem Zuge. Zwingen ihn „ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen „einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, „so weist er durch unzählige Kunstgriffe diesen ein„zelnen Gegenstand in einer Folge von Augenblicken, „in deren jedem er anders erscheint." *) — Schön! vortrefflich! die wahre Manier Homers! — Nur ob Homer diese Manier gewählt, weil er mit successiven Tönen schildern wollte **), weil er körperliche Gegenstände anders zu schildern verzweifelte, weil er besorgen mußte, daß, wenn er uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zum andern führte, daß, wenn er uns auch die Verbindung dieser Theile noch so klar zu machen wüßte, ***) dem Auge zwar die betrachteten Theile in der Natur beständig gegenwärtig bleiben, für das Ohr hingegen die vernommenen Theile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deßwegen Homer seine Gegenstände in eine Folge von Augenblicken gesetzt, ist mir nie bei Homer beigefallen.

Wenn seine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zusammensetzt, †) entkommt da der Dichter dem Versuche, ein Koexistentes nicht mit Folgetönen zu schildern? Ich sehe Räder, Achsen, Sitz, Deichsel, Riemen, Stränge, nicht wie es beisammen ist, sondern erst langsam zusammenkommt. Erst werden mir die Räder,

---

*) Laokoon S. 155. **) S. 153.

***) S. 167.

†) Iliad. *E* v. 722—731.

nicht bloß die Räder, sondern die Theile derselben, die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erz, und die silberne Nabe u. s. w. langsam vorgezählt, dann erst Achsen, dann erst der Sitz, alles in seinen Theilen; und ehe das letzte Stück dran ist, habe ich sicherlich das erste vergessen. Der Wagen steht zusammen, und trotz der Phantasie, die sich jetzt das Bild des Wagens mit Einem Blicke und doch in allen seinen Theilen, z. E. die ehernen Speichen und die goldenen Felgen, und die Schienen von Erz u. s. w., auf einmal anschauend denken könne! Ich sehe also kaum, was Homer gethan hätte, um gleichsam die Wirkung successiver Töne zu schwächen, um durch unzählige Kunstgriffe uns das Koexistente gegenwärtig zu machen. Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Koexistiven in allen seinen Theilen, „welche größere Mühe, welche schärfere Anstren„gung kostet es, diese langsamen Eindrücke alle in „eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur „mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu „überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des „Ganzen zu gelangen." Arbeitete der Dichter auf diesen Begriff des Ganzen, da er uns seine Theile zerlegte, um ihn nachher in allen diesen Theilen zusammengesetzt darzustellen: so sage ich, hat er eben so vergeblich gearbeitet, als Brockes, wenn er uns Kräuter mahlet. Das Zusammensetzen, die Handlung der Hebe, kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinander zusammensetzen, was mit einmal gezeigt, gedacht werden sollte, ist Augenmerk; dieß ist bei beiden gleich, ja bei Homer

durch das Zusammensetzen noch langsamer. „Doch „nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibun„gen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, „wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er „dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegen„standes verstreuen, um die Theile desselben, die „wir in der Natur neben einander sehen, in seinem „Gemählde eben so natürlich auf einander „folgen, und mit dem Flusse der Rede „gleichsam Schritt halten zu lassen. Der „Bogen des Pandarus z. E." *) — aber wie kann Lessing hier in Homers Beschreibung eine Parallele der Folge in den Tönen, mit dem Koexistiren der Theile, und der Theile des Objekts mit den Theilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus mahlen will, und uns erst auf die Jagd des Steinbocks führet, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden, und uns erst den Felsen zeigt, wo ihn Pandarus erlegt, und nun erst die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erst sie in Arbeit gibt, nun erst uns jeder Arbeit des Künstlers zuschauen läßt — wer kann sagen, Homer habe das Successive seiner Beschreibungen der Natur des Koexistenten gleichsam näher bringen, und die Theile des Bogens mit dem Flusse der Rede Schritt halten lassen! Statt, daß sie durch diese Homerische Manier näher zusammen kommen sollten, sehe ich sie sich weiter hinaus zerstreuen; unter vielen andern fremden Zügen (Jagd, Steinbock, Ort des Erhaschens, Ort der Verwundung,

*) Laokoon S. 163. 164.

Lage des gefällten Steinbocks, Werkstätte des Künstlers) liegen sie versteckt; und hätte Homer mit seiner Geschichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit einmal alle Theile des Bogens anschaulich zu geben, so hätte er eben den schlechtesten Weg genommen. Meine Phantasie wenigstens hat sich der Geschichte überlassen, den Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn sich nachher in allen seinen Theilen auf einmal zu denken, die fremden Züge in der Geschichte erst wegzulassen — welche Mühe! welche Absonderung! „Homer mahlet den „Schild Achilles in mehr als hundert prächtigen „Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, „nach allen seinen Figuren, welche die ungeheure „Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau, „daß es neuen Künstlern nicht schwer gefallen, eine „in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung dar„nach zu machen. Er mahlet dieß Schild nicht als „ein fertiges vollendetes, sondern als ein werden„des Schild. Er hat also auch hier sich des be„schriebenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistiren„de seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu ver„wandeln, und dadurch aus der langweiligen Mah„lerei eines Körpers das lebendige Gemählde einer „Handlung zu geben."*) Feine Bemerkung! richtiger Gegensatz mit Virgilen! Ob aber Homer dieß Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Konsekutiven ein Koexistirendes zu liefern? „Ob er die mehreren Züge für die verschiedenen „Theile und Eigenschaften im Raume in einer ge-

*) Laokoon S. 183. 184.

„drängten Kürze schnell auf einander folgen lasse, „damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen?" Ob es mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch diese den Anblick Eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen konnten?*) — Sollen diese Fragen ihr Ja bekommen, so bekenne ich die Schwäche meines Gedächtnisses, diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehn oder noch weniger Gemählde auf dem Schilde seyn; möge ich sie auch werdend gesehen haben: ich erstaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Konsekutive in ein Koexistirendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künstlers kann das Schild mit allen seinen Figuren ein mahlerisches Ganzes gebildet haben; ich muß auf's neue das Schild herum übersehen, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlorne Figur wieder sehen soll; und doch wo sind sie, wenn ich sie zu einem ganzen Schilde ordnen soll? Das Werdensehen hat hiezu nichts gethan, und kann hiezu nichts thun, es sey denn, um mich noch weiter zu zerstreuen; das Nacheinanderwerden ist und bleibt der Knoten.

Homers Sprache sey so vortrefflich, als sie seyn kann, — jedes Wort liefere ein Bild — ohne alle Suspension der Beziehungen — so schnell fortschreitend, als Diane in ihrem Gange;**) soll dieß schnelle

*) Laokoon S. 166. **) S. 180. 181.

Fortschreitende da seyn, um gleichsam das Hinderniß des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuschenden Anblick eines räumlichen Gegenstandes, eines Körpers im Raume zu erwecken — dieß kann keine Rede. Dazu wohl kaum wird Homer seiner schreitenden Manier so treu geblieben seyn; dazu eben nicht für jedes Ding nur Einen Zug gehabt; dazu am wenigsten das konsekutive Werden gewählt haben: „um die Theile „seines Gegenstandes mit dem Flusse der Rede ei-„nerlei Schritt halten zu lassen." Dieß kann keine Rede, noch minder will's die Rede des Dichters; am mindesten wollte es der erste der Dichter. Seine ganze Manier zeigt, daß er nicht fortschreite, um uns, es sey wovon es sey, ein Bild des Ganzen durch Succeßion zu geben, sondern er schreitet durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Homer ist immer fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten muß, weil alle diese Theilhandlungen Stücke seiner ganzen Handlung sind, weil er ein epischer Dichter ist. Ich brauche also den Wagen der Juno, und den Scepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als sie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken sollen auf meine Seele. Darum also höre ich die Geschichte des Bogens, nicht damit mir diese statt Gemählde sey; sondern um einen Begriff von seiner Stärke, von der Macht seiner Arme, mithin von der Kraft seiner Sehne, seines Pfeils, seines Schus-

ses zum Voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil ansetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines solchen Bogens trifft, wir kennen seine Stärke. Lessing kann also nicht sagen, es sey Homeren mit seiner Geschichte des Bogens, um sein Bild, und bloß um sein Bild zu thun gewesen. Um nichts minder als hierum: die Stärke, die Kraft des Bogens war seine Sache; sie, und nicht die Gestalt des Bogens gehört zum Gedichte; sie, und keine andere Eigenschaft, soll hier energisch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Sehne schwirrt, der Pfeil trifft — um so mehr den Pfeil empfinden. Dieser Energie zu Folge, die in einem Gedichte das Hauptwerk ist, erlaubt sich Homer, aus der Schlacht auf die Jagd zu spazieren, und die Geschichte des Bogens zu dichten; denn ich sehe keine andere Art, diesen Begriff in aller Stärke, als durch Geschichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Gestalt lernen; aus der Gestalt müssen wir Größe, aus dieser Stärke erst schließen; durch eine Geschichte lernen wir diese unmittelbar — und wenn es dem energischen Künstler, dem Dichter, bloß um diese Stärke zu thun ist, was soll er sich andere Arbeiten aufbürden? Der Mahler mahle Bild, Gestalt; er aber wirke Stärke, Energie. — Die wirkt auch Homer von Anfang bis zu Ende der Beschreibung; nur freilich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung lese, die Lessing mit dem Schusse Pandarus macht; aus ihr ist bloß ein successives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energisches

Bild zu hören, wobei wir nicht durch successive Töne mahlerisch, sondern in jedem Tone energisch getäuscht werden, daß wir zusammenfahren sollen, wenn endlich ein solcher Bogen trifft.

Ein gleiches gilt vom Scepter Agamemnons: ich betrachte die Geschichte desselben gar nicht „als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge „verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen." *) Sein Scepter ist ein uraltes, königliches, göttliches Scepter! Der Begriff soll wirken; um alle andern Kunstgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beschrieben. **) Warum? Natürlich, weil ich ohne den Dichter diesen Wagen nicht gesehen, weil ich ihn erst kennen lernen muß, um einen himmlischen Wagen zu kennen. Warum wird er zusammengesetzt? Natürlich, weil wir einen himmlischen Wagen nie so gut kennen lernen, als wenn er erst in seinen Theilen da liegt, und zusammengesetzt wird. Um also die Vortrefflichkeit dieses Götterwagens, um den innern Werth aller seiner Theile, um seinen künstlichen Bau zu schildern, wird er zusammengesetzt; nicht aber, um diese Theile successiv zu sammeln, da man sie koexistent nicht sehen kann. Das Zusammensetzen ist hier kein Kunstgriff, kein quid pro quo, um uns so das Ganze zu geben: den ganzen Anblick zu sammeln, ist kein Zweck des Dichters; im Zusammensetzen selbst liegt die Energie der Rede;

*) Laokoon S. 159—163.

**) Iliad. *E*. v. 722—731.

nichts mehr. Bei jedem Theile sollen wir ausrufen: prächtig! göttlich! königlich! — Ist dieß, ist dieser Begriff sinnlich vollkommen in der Seele; das Ganze mit seinen Theilen war nicht mein Bild; das mag ein Kutscher lernen. — Der Wagen ist zusammen, die Energie also vollendet; ich rufe nochmals aus: prächtig! göttlich! königlich! und lasse Juno und Minerva kutschiren.

Der Schild Achilles *) wird unter der Hand Vulkans. Warum wird er? Natürlich, weil er werden soll! Achilles hat Waffen nöthig: Thetis flehet Vulkan darum an; er verspricht's, steht auf, arbeitet — Warum soll er nicht arbeiten? Im ganzen Homerischen Gedichte sind Götter wirksam; ihre Auftritte wechseln mit den Auftritten der Menschen ab; nun ist Nacht; die Handlung steht; Vulkan haben wir so lange nicht gesehen, seitdem er als hinkender Mundschenke der Götter erschien; Achilles hat seine Waffen mit Patroklus verloren; nun gehe Thetis zum Vulkan, nun kann Vulkan schmieden, der Schild ist werdend. — Die ganze Scene gehört zur Handlung des Gedichts, zum Gange der Epopöe, und ist keine Figur, die aus seinem Poem vorrufe, keine Besonderheit der Homerischen Manier. Im Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja hier alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters. Bei jeder Figur, die Vulkan aufgräbt, bewundere ich den schaffenden Gott, bei jeder Beschreibung der Maße und der Fläche erkenne ich die Macht des Schildes, das dem Achil=

*) Iliad. Σ. 497. etc.

les wird, auf welches der in das Interesse der Handlung verflochtene Leser so sehnlich, als Thetis, wartet. —

Kurz: ich kenne keine Successionen in Homer, die als Kunstgriffe, als Kunstgriffe der Noth, eines Bildes, einer Schilderung wegen da seyn sollten; sie sind das Wesen seines Gedichts, sie sind der Körper der epischen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers, liegen; mit jeder andern Hypothese von Kunstgriffen, von Einkleidungen, um das Koexistente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß, daß dieser Vorwurf groß sey, daß der Kraft eines Dichters kein größeres Hinderniß gelegt werden könne, als nicht in seinem Tone zu lesen; allein deßwegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zusammensetzen des Wagens der Juno, und in der Geschichte des Bogens und des Scepters, und in dem Werden des Schildes, nichts als einen Kunstgriff bemerken will, um einem körperlichen Bilde zu entkommen: der weiß nicht, was Handlung des Gedichts sey, an dem hat Homer seine Energie verfehlet. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, so schildert er's, wenn es auch ein Thersites seyn sollte; er weiß von keinen Kunstgriffen, von keiner poetischen List und Gefährde; Fortschreitung ist die Seele seines Epos.

17.

Nun aber ist Homer auch nicht der einzige Dichter; es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Ana-

kreon, Pindarus, Aeschylus, u. s. w. Sein επος, seine fortgehende Erzählung, verwandelte sich mehr und mehr in ein μελος, in ein Gesangartiges, und darauf in ein ειδος, in ein Gemählde; Gattungen, die noch aber immer Poesie blieben. Ein Sänger (μελοποιος) und ein lyrischer Mahler (ειδοποιος), Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (εποποιος) Homer.

Homer dichtet erzählend: „es geschah! es „ward!" Bei ihm kann also alles Handlung seyn, und muß zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse; wunderbare, rührende Begebenheiten sind seine Welt; er hat das Schöpfungswort: „es ward!" Anakreon schwebt zwischen Gesang und Erzählung: seine Erzählung wird ein Liedchen, sein Lied ein επος des Liebesgottes. Er kann also seine Wendung: „es war!" oder „ich „will" oder „du sollst!" haben — genug, wenn sein μελος von Lust und Freude schallet; eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge.

Pindar hat ein großes lyrisches Gemählde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne, das eben durch anscheinende Ausschweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energisches Ganzes werden; wo kein Theil für sich, wo jeder, auf das Ganze geordnet, erscheinen soll; ein ειδος, ein poetisches Gemählde, bei dem überall schon der Künstler, nicht die Kunst, sichtbar ist. „Ich „singe!"

Wo mag nun Vergleichung Statt finden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie ver-

schieden! wie ungleich das Werk, worauf sie arbeiten! Der Eine will nichts als dichten; er erzählet; er bezaubert; das Ganze der Begebenheit ist sein Werk; er ist ein Dichter voriger Zeiten. Der Andere will nicht sprechen; aus ihm singet die Freude; der Ausdruck einer lieblichen Empfindung ist sein Ganzes. Der Dritte spricht selbst, damit man ihn höre; das Ganze seiner Ode ist ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunst. — Kann jeder seinen Zweck auf seine Art erreichen, mir sein Ganzes vollkommen darstellen, mich in dieser Anschauung täuschen — was will ich mehr?

Es ist eine längst angenommene, und an sich unschuldige Hypothese, das Ganze jeder Gedichtart, als eine Art von Gemählde, von Gebäude, von Kunstwerk zu betrachten, wo alle Theile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen, mitwirken sollen. Bei allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung; bei allen aber auf verschiedne Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopöe bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das Anakreontische Lied beseelen will; noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzet— indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen; es sey nun dieß Etwas epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine einzige Anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganzes Pindarischer Bilder, oder — alles muß indessen innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurtheilt werden.

Keine Pindarische Ode also als eine Epopöe, der das Fortschreitende fehle; kein Lied als ein Bild, dem der Umriß mangele; kein Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht als beschreibende Poesie. Sobald wir nicht um ein Wort, „Poesie, „Poem," streiten wollen; so hat jede eingeführte Gedichtsart ihr eigenes Ideal — eine ein höheres, schwereres, größeres, als eine andere; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andere, oder gar auf die ganze Dichtkunst Gesetze bringen.

Wenn also „Homer nichts als fortschreitende „Handlungen mahlet, und für jeden Körper, für „jedes einzelne Ding nur einen Zug hätte, so fern „es an der Handlung Theil nimmt;"*) so mag damit seinem epischen Ideal ein Genüge geschehen. Vielleicht aber, daß ein Ossian, ein Milton, ein Klopstock schon ein anderes Ideal hätten, wo sie nicht mit jedem Zuge fortschreiten, wo sich ihre Muse einen andern Gang wählte? Vielleicht also, daß dieß Fortschreitende bloß Homers epische Manier, nicht einmal die Manier seiner Dichtart überhaupt sey? — Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen; das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beispiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis Homers auf die Bemerkung führet: „Homer „schildert nichts als fortschreitende Handlungen," sogleich den Hauptsatz darauf schlagen: „die Poe„sie schildert nichts, als fortschreitende Handlun„gen — folglich sind Handlungen der eigentliche

*) Laokoon S. 155.

„Gegenstand der Poesie.“ Wenn ich's bei Homer bemerke, daß „er alle einzelnen Dinge nur durch ih„ren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich „nur mit Einem Zuge, mahle,“ *) so darf nicht „gleich der Stempel darauf; folglich schildert auch „die Poesie nur Körper andeutungsweise durch „Handlungen; folglich kann auch die Poesie in „ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine „einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und was „daraus mehr folgen soll“ an Regeln von der Einheit der mahlerischen Beiwörter, von der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände — — u. s. w. Daß diese Grundsätze nicht aus einer Haupteigenschaft der Poesie fließen, z. E. aus dem Successiven ihrer Töne, woraus sie Lessing hergeleitet, ist bewiesen. Daß sie auch, und wenn sie alle in Homers Praxis so statt fänden, wie Lessing glaubt, doch auch nicht aus dem Successiven der Poesie überhaupt, sondern aus seinem nähern epischen Zwecke fließen, ist auch gezeigt. Warum soll nun dieser epische Ton Homers der ganzen Dicht-

*) Alle Körper, die in Homers Gedichte mitwirken sollen, werden mit so viel Zügen geschildert, als mitwirken sollen. Auf einen schränket sich Homer selten ein; wenn es auch nur ein Stein, Geräth, Bogen u. s. w. wäre — er nimmt sich immer Zeit, so viel Eigenschaften seines Körpers anzuführen, als hier episch energisiren sollen. Schildert er eine Sache nur mit Einem Zuge, so ist dieser meistens allgemein, und für diesen Ort unbedeutend; es sind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

Dichtkunst, Ton und Grundsatz und Gesetz so gar ohne Einschließung geben, als er sich bei Lessingen meldet?

Ich zittere vor dem Blutbade, den die Sätze: „Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der „Poesie: Poesie schildert Körper, aber nur andeu„tungsweise durch Handlungen: jede Sache nur mit „einem Zuge u. s. w." *) unter alten und neuen Poeten anrichten müssen. Lessing hätte nicht bekennen dürfen, daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man sieht es einem jeden beinahe an, und kaum — kaum bleibt der einzige Homer alsdann Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim, und von Gleim wieder nach Anakreon zurück: von Ossian zu Milton, und von Klopstock zu Virgil, wird aufgeräumt — erschreckliche Lücke. Der dogmatischen, der mahlenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Lessing hat sich gegen einige derselben erklärt, und aus seinen Grundsätzen sich noch gegen mehrere erklären müssen. „Die ausführlichen Gemählde „körperlicher Gegenstände sind, ohne den oben er„wähnten Kunstgriff Homers, das Koexistirende „derselben in ein wirkliches Successives zu verwan„deln" (es ist oben erwähnt, daß Homer von solchem Kunstgriffe nichts weiß, und ein Kunstgriff, was könnte der zu einem so großen Zwecke, als Kunstgriff, wohl thun?) — „sind jederzeit von den „feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk er„kannt worden, zu welchem wenig, oder gar kein

*) Laokoon S. 154. 155.

„Genie gehört.“ *) Von diesen feinsten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleist, Marmontel; mich dünkt aber, daß sie für Lessing nicht so in's Unbestimmte hin beweisen. Horaz am angeführten Orte **) schilt nicht die für poetische Stümper, die einen Hain, Altar, Bach, Strom u. s. w. mahlen, sondern am unrechten Orte mahlen:

— Inceptis gravibus plerumque et magna professis
Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus; cum lucus et ara Dianae etc.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus. — —

Pope erklärte ein bloß mahlendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht „jedes ausführliche Gemählde körperlicher Gegenstände, das nur ohne den Homerischen Kunstgriff erschiene,“ für ein frostiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Herr v. Kleist, dünkt mich, wollte in seinen Frühling eine Art von Fabel legen (ein Plan ist sofern schon darin, daß sein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung bloß auf Gerathewohl bald hie bald da gerissen, sondern, nach der Angabe einer kritischen Schrift, ein Spaziergang ist, der die Gegenstände in der natürlichen Ordnung schildert, in der sie sich seinen Augen dargeboten): er wollte, sage ich, eine Fabel hinein le=

*) Laokoon S. 173. 174.

**) De arte poetica v. 14.

gen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung körperlicher Gegenstände, als ein frostiges Spielwerk, hinaus werfen. Und Marmontel endlich will zwar in der Idylle mehr Moral, und weniger physische Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dieß, eben dadurch auch „eine „fortschreitende Folge von Handlungen werde, wo „Körper nur mit einem Zuge geschildert werden sol„len," weiß ich nicht, und nach Lessing ist sie im andern Falle nicht Poesie.

Handlung, Leidenschaft, Empfindung! — auch ich liebe sie in Gedichten über alles: auch ich hasse nichts so sehr, als todte, stillstehende Schilderungssucht, insonderheit, wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödtlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemählde, wenn es auch koexistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tödtlichen Hasse, um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung Theil nehmen zu lassen, und dann auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poesie in successiven Tönen schildert, oder weil Homer dieß und jenes macht, und nicht macht — — um deßwillen nicht.

Wenn ich Eins von Homer lerne, so ist's, daß Poesie energisch wirke: nie in der Absicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemählde (obwohl successive) zu liefern, sondern, daß schon während der Energie die ganze Kraft empfunden, und werden müsse. Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poesie nie auf's Ohr, durch Töne,

nicht auf's Gedächtniß, wie lange ich einen Zug aus der Succession behalte, sondern auf meine Phantasie wirke; von hier aus also, sonst nirgends her, berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Mahlerei, und beklage, daß Lessing diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie, „Wirkung auf unsere Seele, Energie," nicht zum Augenmerke genommen.

18.

Mahlerei wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper: sondern auch im Raume, durch Eigenschaften desselben, die sie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht bloß also, daß kein Gegenstand der Mahlerei ohne Sichtbarkeit und Gestalt statt finde; sondern Sichtbarkeit und Gestalt sind auch die Eigenschaften der Körper, durch die sie wirket. Poesie aber, wenn sie nicht durch den Raum wirket, d. i. koexistent, durch Farben und Figuren; so folgt noch nicht, daß sie nicht aus dem Raume wirken, d. i. Körper von Seiten der Sichtbarkeit und Gestalt schildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dieß nicht: denn sie wirkt durch den Geist, und nicht durch den successiven Ton der Worte.

Mahlerei wirket durch Farben und Figuren für's Auge: Poesie, durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag; so kann auch die Poesie, so fern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Mahlerinn für die Phan-

tasie genannt werden: und jedes Ganze Eines Gedichts ist das Ganze Eines Kunstwerks.

Nur da die Mahlerei ein Werk hervorbringt, das während der Arbeit noch Nichts, nach der Vollendung alles, so ist die Poesie energisch, das ist, während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles empfinden; nicht wenn die Energie geendigt ist, erst zu empfinden anfangen, und erst durch Rekapitulation der Succession empfinden wollen. Habe ich also eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden, so wird mir der letzte Anblick nichts gewähren. —

Mahlerei will das Auge täuschen: Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bei jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuschung ist also bei jeder Gedichtart verschieden, bei allen Gemählden nur zwiefach: entweder täuschende Schönheit, oder täuschende Wahrheit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden.

Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze Eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche. —

Manches zu dieser Aufgabe hat ein scharfsinni-

ger Engländer *) vorgezeichnet, der im Geschmacke des Shaftesbury ein Gespräch über die Kunst, und ein anderes über die Tonkunst, Mahlerei und Dichtkunst gegeben. — Schade nur, daß er im letzten, statt bloß den Unterschied zwischen diesen dreien Künsten zu entwickeln, auf die leere Grille geräth, den Vorzug zu bestimmen, den eine vor der andern habe. Zwischen völlig ungleichartigen Dingen läuft eine bloße Rangordnung auf einen schülerhaften Wettstreit hinaus.

Lasset uns sehen, was Harris für Seiten des Unterschiedes findet. Zuerst macht er die sehr deutliche Eintheilung zwischen Künsten, die ein Werk liefern, und Künsten, die durch Energie wirken. Jene sind, deren Wirkung koexistirende Theile hat, wie eine Bildsäule, ein Gemählde; diese, die successive wirken, z. E. Tanz, Musik. Der Mittelpunkt des Lessing'schen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, ist also schon von Aristoteles angegeben. Wenn die Wirkung einer Kunst Energie ist, so kann die Vollkommenheit solcher Kunst nur während der Dauer wahrgenommen werden; ist sie ein Werk, so ist die Vollkommenheit nicht während der Energie, sondern erst nachher, sichtbar.

Mahlerei, Musik und Dichtkunst sind alle mimisch, nachahmend; verschieden aber durch die Mittel der Nachahmung; die Mahlerei mimisiret durch Figur und Farbe; die Tonkunst durch Bewegung und Töne —

*) J. Harris Gespräche über die Kunst; über die Musik, Mahlerei und Poesie; über die Glückseligkeit.

Mahlerei und Tonkunst durch natürliche; die Poesie durch ein künstliches und willkürliches Mittel. — Diesen Unterschied hat der Verfasser der philosophischen Schriften auf's gründlichste aus einander gesetzt.

Jede Kunst hat ihre Gegenstände. Die Mahlerei Dinge und Begebenheiten, die sich durch Figur und Farbe ausdrücken lassen: Körper, Kräfte der Seele, die sich im Körper äußern: Handlungen und Begebenheiten, deren Vollständigkeit auf einer kurzen und augenscheinlichen Folge von Veränderungen beruhet; Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch sich stets gleichförmig sind. Handlungen, die in Einen Zeitpunkt zusammenlaufen; vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen. — Man sieht, daß, von dieser Seite betrachtet, Lessing's Laokoon nicht vollendet sey, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Mahler, geschrieben. —

Gegenstände der Tonkunst: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können; diese sind allerlei Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenschaften durch Töne u. s. w.

Gegenstände der Poesie sind die Objekte beider vorigen Künste. Zuerst, so fern sie durch natürliche Mittel nachgeahmet werden. Hier war leicht zu erachten, daß die Poesie der Mahlerei nachbleiben müsse, denn alles lief da hinaus, daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinsel sey. Auch das ist mir befremdend, wie hier die Poesie der Tonkunst an natürlichen Tönen gleich-

kommen könne. Kurz, die Vergleichung ist übel gerathen. Durch bedeutende Worte, als durch willkürliche verabredete Zeichen, und dieß sollte eigentlich der Punkt der Lessing'schen Vergleichung seyn.

In den eigentlichen Gegenständen der Mahlerei (d. i. die durch Farben, Figuren und Stellungen charakterisirt sind — deren vollständige Einsicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt — wenigstens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge — wo alle mannigfaltigen Nebenumstände in einen untheilbaren Zeitpunkt zusammenlaufen): in allen diesen Gegenständen bleibt der Dichter dem Mahler nach; denn erstlich, jener ahmt durch willkürliche Zeichen, dieser durch die Natur nach; dieser zeigt alles in dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur theilweise, zergliedernd; und also langweilig oder dunkel.

Es gibt auch Gegenstände, die der Dichtkunst eigen sind: Handlungen, die in die Länge dauern, und die ein für die Mahlerei prägnanter Augenblick in Eins bringt; Sitten, Leidenschaften, Empfindungen, und Charakter an sich, die sich am meisten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Mahlerei völlig nach, leidet keine Vergleichung. — —

Harris geht nachher in die Grenzen der Poesie und Tonkunst, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünschte ich der Dichtkunst noch einen Lessing. Er betrachtet genauer den sittlichen, den geistigen Eindruck der Poesie; eine wieder unberührte Saite, die ich auch nicht berühren mag. Ich wollte meine Leser bloß auf einen Schriftsteller

aufmerksam machen, der mit Lessingen einerlei Gegenstand bearbeitet, in manchem weiter gekommen, und scharfsinnig genug war, seinen Gegenstand kurz und bündig zu erschöpfen, wenn er, statt des leeren Rangstreites, auf nichts, als auf Unterschied, hiernach auf Grenzen, dann auf Gesetze hätte sehen wollen.

19.

Ich will nicht sagen, daß Lessing nicht, dem Hauptzwecke seines Buchs nach, gegen Caylus, und gegen Caylus Affen an Unterscheidung Recht behalte; nur nicht immer an Gründen der Unterscheidung, und am wenigsten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halben Wege, als wenn die Poesie durch Succession auf ein Werk arbeiten sollte, und nicht schon eben in der Succession ihr Werk liefere.

Der Dichter z. E., der uns Schönheit mahlen wollte, es sey nun ein Constantinus Manasses, oder Ariost, ging nicht darauf aus, um hintennach zu fragen: wie sah Helena, wie sah Alcina aus? *) uns mit seiner Beschreibung ein vollständiges Bild zu hinterlassen u. s. w. Er führt uns durch die Theile, um jeden derselben als schön anschauend zu machen, um, wenn wir alle Theile vergessen hätten, so viel anschauend zu wissen: Helena, Alcina war reizend. Hat Ariost auf Lessing damit keine Wirkung gemacht, so wird er vielleicht auf diejenigen seiner Landsleute Eindrücke machen, die die Schön=

*) Laokoon S. 204.

heit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus theilweise anzuerkennen gewöhnt sind: oder wenn Ariost selbst eine Alcina sähe, würde er vielleicht auf solchem Wege — Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer mahlt seine Helena nicht. *) Warum? weil sie ihn nicht angehet, weil er von Anfang bis zu Ende seines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie sahe sie aus? sondern immer, was trug sich hier und damit zu? Helena kommt, die Greise sehen sie: wie anders, als daß sie fühlen und sagen mußten, was sie fühlten und sagten; nicht aber läßt Homer sie das fühlen und sagen, um „durch Wirkung anzuzeigen, daß Helena schön sey." — Ariost hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechischen Homer alles eher als dieß beständige Fortschreiten der Handlung hat, Ariost, der sein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu seiner Manier macht: Es ward, es ward, es ward, sondern auch „es war," und „wie war es?" Ariost hätte entweder so nicht fragen sollen, oder er mußte uns durch die Theile führen. — Nicht, daß wir nachher die Theile sammeln, zusammensetzen; nicht, daß nachher die Phantasie streben soll, sich das Ganze Eines Kunstwerks zu denken; im Schildern selbst, im Durchführen durch seine Theile hat er seinen Zweck erreichen wollen — Ob er ihn erreicht? davon mag jeder denken, was er will; genug, er wollte ihn während der Energie erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wir-

---

*) Laokoon S. 201. 215.

kung, in Bewegung, d. i. reizend vorstellet, so thut er's nicht, damit diese sich bewegende Schönheit dem sich bewegenden Verse entspreche; nicht, als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Gestalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung ist, deßwegen unpoetisch würde;*) sondern ich generalisire den Satz lediglich so: „jede Schilderung der Schönheit wirke energisch," d. i. zu dem Zwecke des Dichters, zu dem sie da ist, und dann während jedem Zuge, den sie liefert. Hiernach möge sich Ariost verantworten; aber das Lessing'sche Gebot: „Schön„heit des Körpers zeige sich bei dem Dichter bloß „durch Wirkung, bloß durch Bewegung,"**) räumt zu viel auf.

Zu viel selbst in Homer; denn ich weiß wohl nicht, ob bei der ganzen Juno, wenn er sie nicht körperlich, wenn er sie nur durch ein Beiwort schildern wollte, kein wirksamerer, kein reizenderer Zug sey, als der, die weißellbogige Juno (man erlaube mir das ungeheure Wort), ob dieser Eine Zug der sey, durch den sie an der Handlung Theil nehme, der durch ihren Körper Handlung bezeichne u. s. f. So seine schönknieige Briseis, und seine blauäugige Pallas, und sein breitschulteriger Ajax, und sein geschwindfußiger Achilles, und seine schönhaarige Helena — wo ist hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? — Immer ein schöner Zuruf an die Dichter:***) „Mahlet uns das Wohlgefallen, „die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches

*) Laokoon S. 217.

**) S. 214.

***) S. 215.

„die Schönheit verursachet" — (wenn dieß nämlich die Energie eures Gedichts will), so habt ihr die Schönheit selbst geschildert (nämlich, so fern ihr sie nach der vorigen Parenthese schildern müsset). Nicht aber umgekehrt: ihr Dichter schildert keine körperliche Schönheit; könnet ihr sie nicht durchgängig in Reiz, in Wirkung schildern; der Form nach müsse euch kein Zug entwischen: der Gestalt nach schildert sie nicht. — So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

Wer kann läugnen, daß in mancher Gedichtart der erotischen Poesie körperliche Schönheit geschildert werden müsse, und wer muß nicht alsdann auch zugeben, daß manche Theile dieser körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung, nicht geschildert werden können? Einmal vorausgesetzt, daß Ariost ein Gemählde seiner Alcina liefern sollte und wollte; wie konnte er wohl ihre Nase, Hals, Zähne, Arme in Wirkung schildern? Lessing frage: *) was eine Nase sey, an welcher der Neid nichts zu bessern findet, und ich frage: was eine Nase sey, die sich in Reiz, in schöner Bewegung zeige? — Ariost mußte also entweder solche Theile auslassen, und da er's nun einmal auf Schilderung angesetzt: so würde die Auslassung einem Italiener so geschienen haben, als jene seine Lobsatyre auf ein schönes aber großnasiges Mädchen, die alle Theile ihres Gesichts zum Himmel erhob, und bei Schilderung der Nase ohnmächtig aufhörte. Oder er mußte solche Züge, die sich nicht anders, als durch die Form anschauend ma-

*) Laokoon S. 210.

chen ließen, schon so schildern, und sich desto mehr an andern reizvollen, geistigen Zügen erholen. Ich halte diese Vermischung auch zu sehr nach dem Geschmacke der Italiener, als daß sie sich durch die vorstehende Lessing'sche Kritik diese und dergleichen Schilderungen, von denen ihre Dichter voll sind, würden rauben lassen. Noch minder gilt die Ursache,*) warum Ariost mit seinen Schilderungen Unrecht haben soll: „was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der „seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen „Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch „etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, „und sie sehen Stirn, Nase, Hand u. s. w. Aber „bei dem Dichter sehe ich nichts." Eben als wenn der Dichter die Figuren, die er schildert, auch im Kupfer müßte vorstechen lassen! Wer hat nicht eine Nase, Hand, Stirn gesehen, und wem kostet es Anstrengung, sich eine Stirn, in den besten Schranken, den schönsten Schnitt einer Nase, die schmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal, da sie der Dichter nennet. Ich empfinde hierbei nicht so, wie Lessing, mit Verdrusse die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, so etwas einzeln sehen zu wollen; nachher aber jedes zusammen zu setzen, mir alles in Einem, und Eins in allem zu denken, die Alcina mir mit jedem dieser Theile im Ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeister, zu denken — O die Anstrengung fordert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich theilweise, zeigte mir in jedem Theile

*) Laokoon S. 211.

die Schönheit; da energisirte seine Muse, und warum nicht? da sie kein akademisches Modell von Schönheit, das man auf einmal in allen seinen Theilen sehen sollte, zu liefern unternahm.

Und soll die Dichtkunst keine schöne Gestalt schildern, weil ihre Theile koexistent sind, so sollte Homer auch keine häßliche Gestalt, keinen Thersites geschildert haben, weil ihre Mißtheile eben so koexistent sind, und auch koexistent gedacht werden müssen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden soll. Lessing hat Homeren durch sein Gewebe von kritischen Regeln selbst verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus, wo er kaum durchkommt. „Eben weil die „Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu „einer minder widerwärtigen Erscheinung körperli„cher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von „der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn auf„höret, wird sie dem Dichter brauchbar.“ *) Mich dünkt, Lessing thue einen Fehlstreich, um die Verlegenheit zu zerstücken. Wäre die Frage: wie kann der griechische Dichter einen Häßlichen schildern, da ihn doch der griechische Künstler nicht schildern mochte? so mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns nicht mit einmal vor's Auge; in der Schilderung des Dichters ist sie minder widrig: sie höret von der Seite der Wirkung auf unsern Anblick auf, häßlich zu seyn. Aber was soll das hier? Es wird einmal eine körperliche Gestalt geschildert, successive geschildert, da ihre Theile und Mißtheile doch zusammen existiren, da sie doch in Verbindung

*) Laokoon S. 232.

gedacht werden müssen, wenn der Begriff der Häßlichkeit aufkommen soll — Weg also mit dem Thersites, nach Lessings Grundsätzen, nicht, weil er häßlich, sondern, weil er ein Körper ist, weil er als körperliche Gestalt, und doch successiv, geschildert werden muß.

„Aber der Dichter kann ihn nutzen, er nutzt ihn zu“*) — — so kann er doch also Formen, körperliche Schilderungen nutzen? Und wenn er sie nutzen kann, sind sie ihm erlaubt? Worüber streiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit eher schöne? und sind ihm jene erlaubt, wie weit eher diese? So kann er doch also, wenn er Energie in sie leget, auch körperliche Gegenstände schildern — Was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelassen: erschlaffet liegt er da! Mit einer solchen Zugabe hat Lessing den größten Theil seines Buches widerlegt.

20.

Und wozu nutzet denn Homer den Thersites? Die Frage wird wieder Homerisch, und in Homerischen Fragen antworte ich so selten mit Lessing gleich. „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächer„lich machen zu können. Durch seine bloße Häßlich„keit wird er nicht lächerlich, aber auch ohne dieselbe „es nicht seyn.“**) Auf diese Assertion bauet Lessing einen Theil seiner Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünschte, als hier.

---

*) Laokoon S. 232. **) S. 233.

In meinem Homer ist der Hauptcharakter Thersites nicht lächerlich, sondern häßlich; er ist kein lächerlich, sondern boshaft knurrender Kerl, er hat die schwarzeste Seele unter allen vor Troja. *) Alle sitzen ruhig; der einzige Thersites lärmt noch umher: **) er fängt, wahrhaftig nicht zum Spaße, sondern mit der bittersten Galle, an zu zanken: er schmähet die Könige, aber gewiß nicht als Hofnarr, sondern als Feind, als Todfeind. Wie derb und empfindlich ***) schmählet er auf Agamemnon, auf seinen Geiz, auf seine Feigheit, auf seine Ungerechtigkeit! Und das alles vor der Armee, verleumdend und lügenhaft, im dreistesten Tone, als ein Richter der Könige, und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen, †) als hätten ihn alle dazu gedungen! Und in eben demselben Athem schimpft er die ganze Nation ††) selbst, schilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, spricht in einem Tone, als hätte er mehr als alle gethan, müsse für alle sorgen, könne allen gebieten, könne über alle urtheilen! Und noch nicht genug! er muß noch einen Abwesenden, †††) den Tapfer=

---

*) So mahlte ihn Ulysses

> ου γαρ εγω σεο φημι χερειοτερον βροτον αλλον
> Εμμεναι, οσσοι ἅμ' Ατρειδῃ σ' ὑπο Ιλιον ηλθον.

Iliad. *B*. v. 248. 249.

) Iliad. *B*. v. 212. *) v. 221. etc.

†) v. 227. — — ἅς τοι Αχαιοι διδομεν κ. τ. λ.

††) v. 232. †††) v. 241.

Tapfersten der Griechen, den Achilles, schmähen, und zwar mit der gräulichsten Lüge schmähen, daß Achilles kein Herz habe — O der nichtswürdige, häßliche Kerl! nach griechischen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden.

Und wenn er noch das alles aus Dummdreistigkeit sagte! Aber nun kennet ihn Homer besser; er war schon von jeher gewohnt, so pöbelhaft sich gegen die Könige zu setzen, um — den Griechen eine Freude zu erwecken, einen Gefallen zu thun*) — und nun wird der Kerl noch niederträchtiger, noch häßlicher. Nach griechischen Begriffen der Ehre kann es keine häßlichere Seele geben.

Daher hassen ihn auch alle Griechen;**) daher auch mitten in ihrer Betrübniß das Freudengelächter***), da sich Ulysses seiner erbarmet, und ihn mit seinem Scepter zum Schweigen bringt; daher die allgemeine Stimme: „Ulysses hat nie eine herr„lichere That gethan, als jetzt, da er diesen bösar„tigen Schwätzer gezüchtigt.“

So schildert ihn Homer mit jedem Zuge; so zeigt er sich selbst mit jedem Worte; so begegnet ihm Ulysses mit Auge und Mund und Hand. Er wirft ihm den verächtlichsten Blick zu;†) spricht und handelt mit ihm en Canaille; so beträgt er

---

*) v. 215. ὅ, τι οἱ εισαιτο γελοιϊον Αργειοισιν Εμμεναι.

**) Iliad. *B*. v. 222. 223.

***) v. 270. etc.

†) v. 245. υποδρα ιδων.

sich hintennach selbst; er hängt die Nase, krümmt den Rücken, und weint — Verächtlichste, häßlichste Seele vor Troja! Nach griechischen Begriffen war der Werth eines Mannes, eines Soldaten, eines Helden auf edlen Stolz gegen sich selbst, auf Ehrerbietung gegen die, so Ruhm verdienten, auf männliche Wahrheitsliebe, auf Achtung gegen das Publikum, auf freien Gehorsam gegen die Obern, auf Ehre gebauet; — in jedem Verstande war dieß ein Ideal einer häßlichen Seele.

Und nach griechischen Begriffen muß auch eine so häßliche Seele keinen andern als den häßlichsten Körper bewohnen; so schildert ihn Homer: „Am „Gemüthe der bösartigste, am Körper der häßlichste „aller Griechen vor Troja.“*)

Wo ist nun, daß Homer den Thersites häßlich macht, um ihn lächerlich zu machen? Ihn als Possenreißer vorführen will er wahrlich nicht; bloß ein Mißverstand des griechischen Ausdrucks**) hat Lessingen und andere dazu verleitet. „Er war so niederträchtig,“ sagt Homer, „daß er seine Pflicht „vergaß, mit den Königen zankte, sich Prügel zuzog, „bloß, um den Griechen mit seinen Reden eine „Freude zu machen.“ — Nichtswürdige Seele! die alle für so mißvergnügt, so häßlich knurrend hält, als sich selbst, die allen durch ihre Bosheit einen

*) Αιχιστος δε ανηρ υπο Ιλιον ηλθει v. 216.
— — ου χερειοτερος βροτος αλλος v. 248.

**) Τι οἱ εισαιτο γελοιїον Αργειοισιν
Εμμεναι — — — v. 215.

Gefallen zu thun glaubt. So erkläre ich Homer und finde diesen Zug dem ganzen Gemählde seiner Reden, seiner Handlungen gleich, niederträchtig, häßlich. So nimmt ihn Ulysses; er schilt seine Bosheit, verachtet seine Feigheit, straft seinen Trotz; so nehmen ihn die Griechen; sie hassen ihn, hören ihn mit Unwillen, und freuen sich, da sein Rücken blutet; so tritt er vor, so wird er abgefertigt.

Ich sehe also nicht, daß das γελοιϊον sein Hauptcharakter ist, noch minder, daß dieser Charakter ohne Häßlichkeit nicht seyn könnte, wie Lessing philosophirt.*) Ein häßlicher Körper, und eine häßliche Seele, was gibt dann das für einen Kontrast des Lächerlichen! Nach griechischen Begriffen gehört nichts besser zusammen, und auch Homer gibt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu bestärken, um seine häßliche Seele uns sichtbar vor Augen zu stellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche ist so wenig die Hauptfarbe im Thersites, daß selbst die Züge, die man dahin zu ziehen pflegt, sein unendliches Geschwätz,**) sein vieles Geräusch,***) sein Pöbelausdruck,†) sein Zweck,††) um den Griechen einen Gefallen zu thun — nicht den Lustigmacher, sondern, nach griechischen Begriffen, den in allem

---

*) Laokoon S. 233. 234.

**) *Αμετροεπης.*

***) *εκολωα.*

†) *Επεα ακοσμα, ου κατα κοσμον.*

††) *τι οἱ εισαιτο γελοιϊον Αργειοις.*

nichtswürdigen Menschen schildern. Selbst, daß die Griechen über ihn lachen, ist Schadenfreude, ist ein Gelächter des Hasses; nicht die unschuldige Freude über eine lustige Prise, die unschuldig lächerlich wird. Wäre Thersit ein solcher; er sey auch dumm, er sey auch häßlich am Körper; wenn er nicht boshaft handelte — o so vergebe ich es Ulysses nicht, daß er so mit ihm umgeht. Laß den Häßlichen, der sich schön, den Dummen, der sich klug, den Feigen, der sich tapfer dünkt, nur immer ohne blutige Schwiele auf dem Rücken laufen! Laß, o Ulysses, nur immer deinen Scepter ruhen, und wenn du, nach deiner Klugheit, dich selbst kennest, so sprich zu dem, der dir bloß lächerlich auf der Nase spielt, was Onkel Tobias Shandy zu jener Fliege: „Geh, armer Teufel! warum sollte ich dir „was thun? die Welt ist gewiß weit genug, mich „und dich zu fassen.“ Thust du das nicht, willst du einen häßlich Lächerlichen dafür abprügeln, daß er häßlich und lächerlich ist, Ulysses, so — —

Doch so ist der Homerische Thersites nicht; er verdient, was er bekam; wir sagen mit den Griechen im Homer: „nie hat Ulysses edler gehandelt, „als jetzt!“ wir gönnen ihm gern seine Tracht Schläge. Wo bleibt also das Unschädliche, das ου φθαρτικον, das Aristoteles zum Lächerlichen fordert? Dem Ulysses und Agamemnon schadet freilich sein bösartiges Verleumden nicht; aber für seinen eigenen Rücken geht es nicht so gut ab; denn wem wird ein blutiger, schwielenvoller Rücken, als ein ου φθαρτικον τι, oder als ein gutes Unterkleid, dünken? Auch den Griechen konnten Schläge, als

Schläge, kein Schauspiel des Lächerlichen scheinen; wenn ihr schadenfroher Haß gegen Thersites ihnen nicht in dieser Strafe das: Nicht zu viel! das Viel mehr verdient hätte fühlen lassen. Der erste Strich vom Lächerlichen, das Unschädliche, ist also ziemlich zweifelhaft; und der andere, der Kontrast zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, erliegt bei Thersites unter dem Eindrucke des Unvollkommenen, des an sich selbst Häßlichen. Auch wer ein Grieche werden kann, wird Thersites in diesem Lichte sehen.

21.

„Der Dichter (sagt Lessing) nutzt die Häßlich„keit, um die vermischten Empfindungen des Lächer„lichen und Schrecklichen hervorzubringen.“*)

Zuerst bemerke ich: daß, so verschieden an sich diese zwo Gattungen vermischter Empfindungen, Schreckliches und Lächerliches, seyn mögen, so leicht können sie sich in einander verwandeln. Das Schreckliche, als unschädlich erkannt, wird eben, weil es uns schrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als schädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte, schrecklich. Vielleicht werden beide also das Häßliche aus Einer Ursache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forschen:

Nicht alles Lächerliche darf häßlich seyn. Unter der großen Menge unschädlicher Kontraste

*) Laokoon S. 232. 233.

zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten gibt's zwar auch einen, der — häßlich schön heißt, und sich auf mancherlei Weise äußert, z. E. häßlich seyn und sich schön dünken, häßlich seyn und für schön erkannt werden, häßlich seyn und durch Auszierung schön seyn wollen u. s. w. Allein, diese eigene Gattung lächerlicher Kontraste macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der Schwach-starke, der Klein-große, der Unwichtig-witzige in jeder Art, sind eben solche lächerliche Geschöpfe, als der Häßlich-schöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich seyn. Wenn ein Wesen seiner höhern Natur, seiner größern Uebermacht wegen, uns Schrecken*) gebietet; so darf dieß Schreckliche weder in dem Gegenstande mit Formen, noch in unserer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergesellschaftet seyn. Ein Ungewitter z. E. oder, wenn ich's in ein Bild verwandele, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich, schrecklich seyn, aber ohne Verzerrung des Gesichts, ohne häßliche Formen. Ein brüllender Löwe z. E. kann, selbst wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein schrecklicher, ein schaudervoller, keinesweges aber deßwegen ein häßlicher Anblick seyn.

Es folgt also: daß, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe.

---

*) Die meisten Homerischen Götter sind schrecklich; aber deßwegen auch häßlich?

Es wird daher dem Wesen einer Kunst anheim gestellt werden können, ob sie das, was sie nicht brauchen darf, brauchen könne, was sie nicht schlechterdings brauchen darf, hie und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den schädlichen Kontrasten, die das Lächerliche machen, gibt's namentlich auch den Kontrast des Häßlich-schönen; zum Lächerlichen also kann Häßlichkeit wirklich ein wesentliches Ingrediens seyn, um es hervorzubringen.

— Wo also das Häßliche zum Lächerlichen zutrifft, da treffe es wesentlich zu; es gehöre mit zum Kontrast; es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, ist's auch ein Kennzeichen, daß es wegbleiben muß. — So erklärt Lessing mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weise und rechtschaffene Aesop in der häßlichen Gestalt des Thersites, durch dieselbe, im Kontrast mit seiner schönen Seele, lächerlich werden solle.

Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen, so könnte es bloß als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß also nicht anders als wie ein Nebeningrediens zugemischt werden; damit es die Hauptempfindung ja nicht schwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn er's nicht werden soll.

Wo ein Gegenstand durch das Ingrediens des Häßlichen lächerlich werden soll; da kann er, so lange er in den Gränzen der Wahrscheinlichkeit bleibt, nie zu häßlich seyn. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann allerdings zu sehr verstärkt werden, und, als Hauptingrediens behandelt, das

Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenstand ganz häßlich fühlen, so daß die Idee des Unwillens, des Ekels, jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht, ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen ist Schauder der Furcht; das Blut tritt zum Herzen zurück; Blässe bedeckt das Gesicht; Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt sich die Natur zur Selbstvertheidigung zusammen; das Blut tritt verstärkt in seinen vorigen Gang; die Wangen röthen sich; das Feuer breitet sich wieder aus; die Furcht ist vorbei; der Schrecken ist in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tödtete sich die Empfindung des Schrecklichen. — Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders! Der Mißton, die widerwärtige Erscheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton; es bringt meine Saiten der Empfindung widrig an einander; es krallet in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft also meinen Körper ganz anders, als das Gefühl des Schrecklichen; sie gehören nicht in Eins.

Und auch zusammengeschlagen vermischen sie sich kaum. Der grausame Richard der Dritte *) erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard, Abscheu. Die Häßlichkeit seiner Seele, den Abscheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit seines Körpers verstärken; mit meinem Schrecken aber, mit seinem Charakter des Fürchterlichen, hat sie nichts zu thun.

*) Laokoon S. 238.

Wenn ich die abscheuliche Seele Edmunds *) aus einem wohlgebildeten Körper sprechen höre, so kann ich den schönen Körper noch beklagen, der einer so schwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich seinen Einwohner hasse; der Abscheu an der Seele wird also durch den Körper nicht verstärkt, sondern eher geschwächt. Aber der Schrecken, welchen die schwarzen fürchterlichen Anschläge Edmunds erregen, ist ganz etwas anders; er wirkt, ungeachtet seines schönen Körpers, eben so in vollem Maße. Edmund, der Bösewicht, ist mir abscheulich; Edmund, der schädliche Bösewicht, schrecklich.

Wenn ich es also Lessingen zugebe: „daß schäd„liche Häßlichkeit allezeit schrecklich sey," **) so wird auch er mir zugeben, daß sie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, sondern bloß wegen ihrer Schädlichkeit sey; daß also der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung des Schrecklichen hervorbringen, daß er sie, eigentlich gesprochen, nie verstärken könne; kurz, daß Schreckliches und Häßliches zwo ganz verschiedene Arten der Gegenstände, Furcht und Abscheu zwo ganz verschiedene Arten der Empfindung seyen. Lessing hat vielleicht sagen wollen: „Abscheu gegen die „häßliche Seele des andern werde durch Abscheu an „seinem häßlichen Körper verstärkt; der Dichter „könne sich also der Formen des Häßlichen bedienen, „um Abscheu zu verstärken." Alsdann hat er Recht, aber auch keine Verschwisterung der Empfin=

---

*) Laokoon S. 237. **) S. 236.

dungen angegeben; denn Abscheu bleibt Abscheu, das Häßliche, das Abscheuliche sey in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen Abscheu genannt; Lessing glaubt, *) sie Ekel nennen zu können, und geht darin von Mendelssohn ab, der Ekel nur in den niedrigen Sinnen, Geschmack, Geruch und Gefühl, nicht aber in Gegenständen des Gesichts, und kaum des Gehörs finden will. **) Der Sprachgebrauch, der in Sachen, wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, scheint auf der Seite des letztern Philosophen; nur, wenn ich nicht irre, mit folgenden Unterscheidungen.

Im eigentlichen Verstande scheint Ekel dem Sinne des Geschmacks zuzukommen; nicht aber bloß übermäßige Süßigkeit, ***) sondern jede widrige Berührung unserer Geschmacksnerven verursachet Ekel. Daher die große Verschiedenheit des Geschmacks auf verschiedenen Zungen, nachdem ihre Fibern so und nicht anders gestimmt sind, so und nicht anders angenehm oder widrig berührt werden können. Hier ist also Ekel eine Haupteigenschaft des Uebelgeschmacks, der nicht von der zu langen Dauer einförmiger Berührungen unserer Geschmacksfibern, wie Mendelssohn meinet, sondern, wie ich glaube, von jeder unserer Natur widrigen Berührung derselben herrühret. Gewisse Geschmacksar-

*) Laokoon S. 227.

**) Literat. Br. Th. 5. S. 107.

***) Literat. Br. Th. 5. S. 107.

ten sind ekelhaft nach der allgemeinen Empfindung; andere nach dem Eigensinn Einer Natur, das ist nach der besondern Spannung der Fibern in diesem einzelnen Subjekte. Gewisse Arten des Ekels sind angeboren, wenn die Werkzeuge des Geschmacks ursprünglich so und nicht anders gebildet sind; andere sind angewohnet, und durch lange Associationen der Ideen zur Natur geworden. Einiges ist ekelhaft, wenn wir's kosten; ein anderes, wenn wir's gekostet haben, nachdem die widrige Berührung schnell oder langsam geschah u. s. w. Das Ekelhafte, was in Gegenständen des Geschmacks das Auge präoccupirt, ist nichts als Wiederholung voriger Sensationen, aber eine so starke Wiederholung, daß sie selbst Sensation erregt, und also mit derselben vermischt wird. — In Gegenständen des Geschmacks hat also das Auge nichts Ekelhaftes.

Geschmack und Geruch sind in unserer Natur durch ein geheimes Band der Organisation vereinigt; die Stärke des einen pflegt nicht ohne die Stärke des andern zu seyn, und der Verlust des einen den Verlust des andern nach sich zu ziehen. Zunächst also kommt der Ekel dem Geruch zu durch eine widrige Bewegung der Geruchsfibern; darf ich aber sagen, daß er ihm bloß zukomme durch das Band der ähnlichen Organisation mit dem Geschmack? Ich glaube fast: auch ein ekelhafter Geruch erregt Erbrechen, d. i. widrige Berührung der Geschmacksorgane. Er äußert sich also durch den Geschmack; er kommt dem Geruch zu, bloß als einem mit dem Geschmack verbundenen Sinne; jeder

andere unangenehme, z. E. zu starke, zu betäubende, Geruch heißt nicht ekelhaft.

Dem Gefühl kommt Ekel schon sehr uneigentlich zu. „Eine zu große Weichheit der Körper, „die den berührenden Fibern nicht genug widerste= „hen," *) z. E. ein Antasten des Sammets, feiner Haare rc. kann im eigentlichen Verstande eben so wenig ekelhaft heißen, als das sogenannte Kitzeln; es ist Widrigkeit, ein heterogeneres Gefühl, eine heterogenere Berührung, als ich mag; und zwar Widrigkeit durch das zu Sanfte. Nun gibt's eine andere Widrigkeit, das Gefühl einer heterogenen Nervenspannung, durch das zu Heftige, zu Gewaltsame. So kreischt uns ein Griffel in's Ohr, der einen Stein hinunter krallet; wir fühlen unser ganzes Nervengebäude widrig erschüttert; wir wollen aus der Haut fahren; aber erbrechen wollen wir uns nicht. Widrig ist der Gegenstand für unser fühlendes Ohr; nicht aber ekelhaft.

Dem Gehör, als solchem, kommt Ekel noch minder zu: denn „eine unmittelbare Folge von voll= „kommenen Konsonanzen" **) kann Ueberdruß, aber eigentlich nur demjenigen Ekel erwecken, bei welchem Geschmack der Hauptsinn wäre, und der die Süßigkeit der Töne nur empfände, so fern sie mit der Süßigkeit, in Ansehung des Geschmacks, Aehnlichkeit hätte. Ein solcher allein würde in der übermäßigen Konsonanz auch eine Aehnlichkeit mit über=

*) Liter. Br. eb. das.

**) Liter. Br.

mäßiger Süßigkeit, folglich an Tönen Ekel empfinden; kein anderer! Ich sage mit Fleiß empfinden, dunkel empfinden; denn von dem klaren Hinzudenken ist hier nicht die Rede.

Endlich: ekelhafte Gegenstände für's Auge. Lessing glaubt, *) „daß ein Feuermahl in dem Ge„sichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase „mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel „der Augenbraunen, sich wohl so nennen ließen, „daß wir etwas dabei empfinden, was dem Ekel „nahe komme, daß, je zärtlicher das Temperament „ist, wir desto mehr von den Bewegungen im Kör„per fühlen werden, die vor dem Erbrechen vor„hergehen.“ Ich mag bei so unsichern Sachen des dunkelsten Gefühls über Namen nicht streiten; indessen dünkt mich, daß das zärtlichste Temperament, und dazu im zartesten Zustande der Empfindung, z. E. eine schwangere Frau, solche Gegenstände eher widrig, als ekelhaft nennen, eher davor zurück schaudern und in Ohnmacht fallen, als sich darüber erbrechen werde; daß die unangenehme Empfindung immer also eher Widrigkeit des Gefühls, Abscheu des Anblicks, als Ekel, zu nennen sey. Es sey indessen darum, daß ein solcher Anblick Bewegungen erregen kann, die vor dem Erbrechen vorausgehen; gibt Lessing eben damit das Erbrechen nicht für die sicherste Wirkung des Ekels an? Und da das Erbrechen eigentlich nur dem Sinn des Geschmacks zukommt, so muß, wenn das Auge Ekel empfände, es bloß durch eine Associatton von Ge-

*) Laokoon S. 247. 248.

schmacksideen solchen empfinden, und über die Zärtlichkeit des Temperaments mag ich nicht streiten.

Genug für mich, daß Ekel eigentlich nur dem Geschmacke, und dem Geruche, als einem mit dem Geschmacke verbundenen Sinne, zukomme. Das grobe Gefühl der übrigen Sinne empfindet Widrigkeit, und nicht Ekel, es sey denn, daß in diesem und jenem Subjekte das Gefühl eines Sinnes in der körperlichen Organisation, oder in dem zur Natur gewordenen Laufe der Begriffe mit dem Geschmacke, und dem Geruche, gleichsam in näherm Bunde stehe. Es gibt nämlich Menschen, bei denen der Geschmack, mithin auch der Geruch, unter den groben Sinnen gleichsam die herrschendsten sind, und den sinnlichen Empfindungen insgesammt also Ton zu geben vermögen; bei solchen kann sich ein widerlicher Anblick, ein widriger Schall, ein widriges Gefühl mehr dem Ekel nähern, d. i. Bewegungen erregen, die vor dem Erbrechen voraus zu gehen pflegen. Allein diese Besonderheit in der Stimmung des Nervengebäudes hindert nicht, daß auch in ihnen unmittelbare Widrigkeit des Gefühls, Gesichts, Gehörs, von der mittelbaren Widrigkeit in diesen Sinnen durch Hülfe eines fremden Sinnes, des Geschmacks unterschieden seyn sollte. Das Ekelhafte kann sich mehr oder weniger, nachdem die Organisation gestimmt ist, in jede unangenehme sinnliche Empfindung einmischen; nicht aber jede unangenehme sinnliche Empfindung, jede Widrigkeit in einem Sinn ist deßhalb Ekel.

Kommt also der Ekel vorzüglich dem Geschmack und andern Sinnen nur so fern zu, als sie mit ihm

verbunden sind, oder sich an seine Stelle setzen können; so —

Gilt erstlich auf die Frage: Warum ist in den schönen Künsten und Wissenschaften der Ekel nicht schön? die Ursache *) so allgemein nicht, weil der Ekel bloß den dunkeln Sinnen zukommt; denn dem dunkelsten Sinn unter allen, dem Gefühl, kommt er nicht zu.

Noch minder ist der Widerwille, den Häßlichkeit wirket, so gänzlich von der Natur des Ekels, als Lessing meinet; **) denn Häßlichkeit äußert sich bloß dem Auge, Ekel eigentlich nur dem Geschmacke.

Am mindesten also kann sich zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche verhalten. ***) Lasset uns jede der dreierlei Nachahmungen des Lächerlichen, Häßlichen, Ekelhaften durchfragen.

22.

Das Häßliche kann in der Dichtkunst gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie gesagt, hat die Dichtkunst alsdann in Veranstaltung der Formen keine andere Einschränkung, als Wahrscheinlichkeit und Gleichgewicht des Kontrasts, nämlich das scheinbare Schöne. Aber das Häßliche, ein Ingrediens des Lächerlichen bei dem Mahler? Kann der Mahler sein Häßliches in Kontrast des seyn wollenden Schönen setzen, daß das Lächerliche

---

*) Liter. Br. Th. 5. eb. das.

) Laokoon S. 247. *) S. 258.

hervorblickt? so wohl. Da dieß aber selten ist, da selbst bei der geistreichsten Hogarth'schen Komposition die Mahlerei immer augenscheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Kontrast durch häßliche Formen schildert, so bleibt sie gleichsam zu körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trifft den Geist des Lächerlichen durch das Häßliche; der Künstler bleibt am Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptsache ist unsichtbar. Jener stimmt meine Seele, und mein Mund lachet willig; dieser kitzelt mich häßlich, und ich soll lachen!

Das Häßliche zum Schrecklichen? Nichts! in Poesie und Mahlerei nichts. Will aber der Dichter Abscheu erregen; eine abscheuliche, bösartige, grimmige Seele an sich schon wird sich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abscheu verstärkt werden, so gebe er ihr einen ganz häßlichen Körper; denn wie anders kann wohl das Wohnhaus seyn, das sie sich gebaut, in dem sie so lange gewirket? Soll der Abscheu sich in Mitleid brechen; will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen, die besser seyn könnte, so mildere er ihren Abscheu wenigstens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Mahler hat hier Schranken seiner Kunst; denn wie selten will diese wohl Abscheu, höchsten Abscheu erregen? Und wenn sich mit dem Häßlichen kein Schrecken, sondern nichts als Abscheu, erreichen läßt, wie könnte der Künstler das Häßliche zum Schrecken gebrauchen wollen?

Das Ekelhafteste endlich — hier bin ich mit

Les=

Lessing gar nicht einig. Das Wiesel, das Sokrat es unterbrach, ist an sich kein ekelhafter Gegenstand, und die ekelhaften Züge, die Aristophanes sonst einmischt, sind ein Geschenk an den griechischen Pöbel, das wir demselben auch lassen können. Alle hottentottischen Erzählungen, sobald sie den Ekel zur Hauptwirkung haben, so dünken sie mir Ausgeburten des brittischen Ueberwitzes und bösen Humors. In Hesiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerlei Empfindung; es sey, aus welcher Ursache es sey — Ich mag die fließende Nase nicht sehen, ich mag nichts sehen, was wirklich Ekel erwecket. Ekel, als solcher, läßt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Gräßliche nichts als ein ekelhaftes Schreckliche ist, so ist in diesem Gräßlichen, was sich vom Ekel darein mischet, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freilich nichts für Ekel erregend halten, was nur einen Nebenbegriff des Ekels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte; nichts für Ekel erregend, was, ohne dem Geschmack und Geruch zuzugehören, bloß widrig genannt werden könnte; nicht alles endlich in einer künstlichen Nachahmung für ekelhaft, was kaum in der Natur selbst, die keiner unangenehmen Empfindung solch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Ekel.

Doch ich vergesse aus meinem kritischen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirret! Wie verschiedene Aus-

sichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sey! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschaffet; Homer, und die menschliche Seele waren die Quellen, aus denen ich dachte. „Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist, als das Lessingsche, „so werden vielleicht meine kritischen Erörterungen „mehr nach der Quelle schmecken.“ *)

Uebrigens sey jedes Wort, und jede Wendung verbannt, die wider Lessing geschrieben schiene. Ich habe über seine Materien gedacht, und wo ich insonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, sprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendschreibens sprechen, wenn es die Abwechselung und der Inhalt der Materien zugelassen hätte. Wenn meine Zweifel und Widersprüche die Leser des Laokoons dahin vermögen, ihn nochmals, ihn so sorgfältig als ich, zu lesen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbessern; so habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevortheilet, als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leser, so wie jeder Urheber und Besitzer, gähnt. Meine Schrift selbst (wie würdig mir Laokoon geschienen, um darüber zu denken!) sey ein Opfer meiner Achtung an den Verfasser desselben: Lobworte darzubringen hab ich nicht.

---

*) Leß. Vorr. zu Laokoon.

25.

Der Rest*) beschäftiget sich mit einigen Fehlern der Winckelmannischen Schriften; ich wollte, daß die Aufmerksamkeit Lessings lieber auf das Wesentliche derselben, und auf das ganze Gebäude seiner Geschichte gefallen wäre, das noch so mancher Schwierigkeit unterworfen ist. — —

Da ich Jahreher täglich zu den Alten, als zu der Erstgeburt des menschlichen Geistes, wallfahrte, und Winckelmann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist, um unser Jahrhundert zu erleuchten, so kann ich Winckelmannen nicht anders lesen, als ich einen Homer, Plato und Baco lese, und als er seinen Apollo sieht.

Indessen haben sich bei einem siebenmaligen Lesen freilich auch Zweifel bei mir zu Papier gefunden, die, was insonderheit sein Geschichtgebäude aus den Materialien der griechischen Literatur anbetrifft, die Alten selbst zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dürften. Da ich das Glück hatte, von Winckelmann einen ermunternden Blick des Beifalls zu erhalten; so war ich beschäftigt, mit mir selbst nochmals über seine Werke zu sprechen, und alsdann in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem sich sein Geist offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke gewesen, von ihm, dem Griechen unserer Zeit, gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit seiner unsterblichen Werke etwas beizutragen! —

---

*) Laokoon S. 261 — 298.

Und ach! Winckelmann ist nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entsetzlichste Weise, der Welt, Rom, und seinem Deutschlande entrissen! O, wenn du, Göttlicher, noch wie ein seliger Dämon, umherwandelst, so sieh die Bestürzung, mit der mich die Nachricht von deinem Verlust traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend sah, und endlich die Thränen der Wehmuth, die ich deinem Tode schenkte! Wie mancher Literator und Alterthumskenner hätte statt seiner nicht bloß sterben können, sondern auch vielleicht sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts als verführende Spuren von ihm aufzuzeigen habe!

Winckelmann ... Juni 1768 — Triest ... gefallen

Bayerische Staatsbibliothek München

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Herder, Johann Gottfried von, 1744-1803

Johann Gottfried von Herder's kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen 1769

Bd.: 1

Stuttgart [u.a.] 1829

Opp. 494 ad-2,13/14

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604167-2